الشعر

"غاياته ووسائطه"

عبد القادر المازني

تحقيق

د. فايز ترحيني

دار الفكر اللبناني
بيروت

الطبعة الأولى ١٩١٥
الطبعة الثانية ١٩٩٠

دار الفكر اللبناني
للطباعة والنشر
كورنيش المزرعة - تجاه غلوب بنك
هاتف: ٣١١٤٧٨ - ٨٦٣٣٩٢
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠
تلكس: DAFKLB 23648 LE - بيروت. لبنان

المقدمة:

يقفُ الدّارس لسيرة المازني وأدبه، أمامَ واحدٍ من رجالات النّهضة العربيّة الكبار ـ والنّهضة تقومُ دائماً على مَجهودات الكبار ـ والكبارُ الذين أعنيهم، إنّما هم الأدباءُ والمفكرون. فالأدب هو الجوهرُ الذي يَمْكث أبداً في الأرض، الغِطاء الحَاضِنُ للفكر جميعاً، فلا سياسة بلا أدب، ولا فلسفة دون أدب، ولا صحافةٌ متنكرة للأدب، فالأدبُ هو القاسمُ المُشترك بين مناحي الفكر جميعاً.

بادىء بدء، ونحن الآن بين يدي كِتاب المازني: الشّعر غاياته ووسائطه، لا بُدَّ لنا من الإطلالة على سيرة الرجل ونِتاجه الفكري، إطلالة شمولية واعية، نرجو أنْ تحقق ما نصبو إليه.

١ ـ في سيرة الرجل:

وُلد إبراهيم بن عبد القادر المازني في سنة ١٨٨٩م، في بيئة دِينيةٍ لأبٍ درس في الأزهر، وعمل مُحامياً شرعياً، ولوالدة يَرجع نسبها إلى الجزيرة العربيّة، يقول إبراهيم: «إنّ جدتي لأُمي مكيّة... ثم أن أبي مازني»[1].

(١) المازني (إبراهيم عبد القادر)، رحلة الحجاز، ص ٧١ لا مطبعة، لا تاريخ.

نشأ إبراهيم المازني في منزلٍ من منازل الطّبقة الوسطى، منزلٍ يجمعُ أنماطاً من الخَلْق، وأنواعاً من المتاع، الجديد إلى جانب القديم. فلا يَنْتَظمها نَسقٌ، ولا يُؤلِّف بينها إنسجام في الشّكل أو الذّوق أو الطّابع العام، اللّهم إلاّ إنسجام التّلاقي في عصر الانتقال. ولكن هذا لا يعني أنّ الوالد كان على شيء من الثّراء وسِعَة اليدّ، بل كان متْلاف مِزْواجاً، ولم يلبث أنْ فارق الحياة وإبراهيم في سِنيه الأولى.

وكان لموقع بيت المازني أثرٌ كبيرٌ في نفس إبراهيم، فهو في ذهابه وإيابه يمرّ على مقابرِ المحلة، وهو مشهد يُورثُ النّفس إنقباضاً ويُذكّرها دائماً بالفَناء. ولعلّ هذا هو السرّ في إيمان إبراهيم بحكمة التوراة «باطلُ أباطيلٍ فالكُلّ باطلٌ». وهي الحكمة التي رَوّس بها مقدمات كُتبه، وما تسميات تلك الكتب: قبض الرّيح، خيوط العنكبوت، حصاد الهشيم مجرد أسماء، بل هي رموزٌ تشير إلى نظرته في الحياة، واعتقاده في مصيرها.

ولعلّ سُخرية المازني هي محاولة منه في نَقْض هذه الفكرة. وما دام الإنسان ككلّ شيءٍ في الحياة إلى زوالٍ، فالخير في إمتاعِ النّفس مَتَاعاً إيجابياً بالإقبال عليها، ومَتاعاً سَلبياً بالسُّخرية منها. ومقابلة شظفِ العيش بابتسامة المُستخفّ، لا تجهّم العابس الضّجر.

ولم تكن طفولةُ إبراهيم وادعةً ناعمةً كالسُّعداء من الأطفال، بل إنّه ذاق ـ صغيراً ـ مَرارة اليُتْمِ بِما يَطويه من ظلامٍ، ومن ضنىً وخوفٍ وحرمان. ثم استولى أخوه الأكبر على مال أبيه وذهبت به يده بدداً، بالإضافة إلى أنّه لم يُحسن رعاية إبراهيم، بل ترك عُهْدَة أخيه وتربيته وتعليمه لوالدته. وهكذا كَابَدت الأسرة في صمت يَحْسبُها الجاهلُ غنيّةً من التَعفُّف، قويةً من الصّبر. وقد ترك الفقر والعَوَزُ أثراً عميقاً في نفس إبراهيم ممّا حدا به إلى القول: «الفقرُ

في المال فَقرٌ في كلّ شيء كما عرفت ذلك في طفولتي»[١].

أحب إبراهيم والدته حباً لا يُعادله حبٌ فهو يقول فيها: «كانت أمي وأبي وصديقي، وليس هذا لأنه لم يكن لي أبٌ، فقد كان لي أبٌ كغيري من النّاس، لكنّه آثر أنْ يموتَ في حداثتي، فصارت أمي هي الأبُ والأم، ثم صارت على الأيّام هي الصّديق والرّوح المُلْهم، قد إستنفدت أمّي عاطفتيْ الحبّ والإجلال، فلم تُبْقِ لي حبّاً أستطيع أن أفيضه على إنسان آخر، أو إجلالاً لسواها»[٢].

وبعد وفاة الوالدة هجر إبراهيم مَهْدَ طفولته ومرتع صباه وهو يقول:

يا أمُّ لا تجزعي مما يُحيق بنَا ... من الخطوبِ ولا تَأسي لما فَاتا
تَمضي المقاديرُ الحكمَ فينا عادلةً ... وَيقسمُ الله أرزاقاً وأَقْواتا
وكل ضائِقةٍ تَعْرو إلى فرجٍ ... وإنّ لليُسر مِثل العُسر مِيقاتا
ضلّ الذي يَرتجي تَأخيرَ قِسمته ... قد مَات كالكَبْش إسماعيلُ قد ماتا[٣]

ويجدُ القارىء في هذه الأبيات ـ كما يرى العقاد ـ «نَفْسَ المازني العطوف الذي يُؤلمه الحُزْنُ في نفس أمه، ولا يُشغله عنه حزنُه وألمه (هو) وهما أشدّ وأقسى. (يجد) نَفْسَ المازني القَدْري الذي أسلم دنياه لقضاء الله. نَفْسَ المازنيُ الذي طرقت أبوابَ خُلده حكمةُ الاستخفاف وقلّةُ المبالاة. وما نفعُ المبالاة... إن إسماعيل المُفَدّى قد مات كما مات الكَبْشُ الذي فداه»[٤].

(١) المازني (إبراهيم)، في الطريق، ١٩٣٦، لا مطبعة ص ١٢٣.
(٢) المازني (إبراهيم)، مجلة الرسالة، العدد: ٣٠٤ السنة السابعة تاريخ: ١/٥/١٩٣٩، ص ٨٥.
(٣) المازني (إبراهيم) الديوان: ص ٢١٣.
(٤) العقاد (عباس محمود) مجلّة الثقافة العدد ١٥، السنة الأولى تاريخ: ١١/٤/١٩٣٩، ص ٣٦.

تعهّدت تلك الوالدة ابنها إبراهيم بعنايتها وتربيتها، فأرسلته إلى المدرسة الإعدادية، فالثّانوية. وبعد أن أنهى دراسته الثّانوية، صمّم علّى الإلتحاق بمدرسة الطبّ، لكنه لم يكد يَدخل غرفة التشريح حتى سقط مَغْشياً عليه، فانصرف عن الطبّ إلى الحقوق، لكنّه لم يَقْوَ على دفع تكاليفه، فانتهى به الأمرُ إلى مدرسة المُعلمين التي كانت تمنح طلبتها مكافآت تشجيعيّة(١).

في مدرسة المعلمين أخذت ملكة المازني تتفتّح. فانكبَّ على دراسة الأدب العربي في أعلامه الكبار. ولم يقف به تلهّفه للعلم والمُطالعة عند هذا الحدّ، بل عكفَ على دراسة الأدب الأوروبي وتحديداً الإنكليزي، بعد أن أتقن اللّغة الإنكليزية كأبنائها، وهذا الأمر سنتكلم عنه بعد حين.

تخرّج إبراهيم من مدرسة المعلمين سنة ١٩٠٩م، يقول بمناسبة تخرّجه: «وَمضت الأيامُ ـ أعني الأعوام ـ وصرت معلماً، وتسلّمت من الوزارة الشّهادة لي بذلك، ولكني لم أَفْرح بها، لأنّ ذلك كان بكُرْهي، كما صارَ من لا أذكرُ اسمه في رواية مُوليير طبيباً رغم أنفه.. فعيّنتني الوزارة مُدَرّساً للتّرجمة بالمدرسة السّعيدية الثانية، وكُنت صغيرَ السنّ، ولم تكن لي لحيةٌ وَلا شاربٌ»(٢). ثم نُقل بعد حين إلى المدرسة الخديوية ليُدرّسَ التاريخ والتّرجمة. فتعمّقت علاقته بالأدب الانكليزي من طريق إخلاصه لعمله، وإن لم يكن الإخلاص ممزوجاً بالحب. وفي تلك المرحلة من حياته تعرّف إلى كلّ من عباس محمود العقاد وعبد الرحمٰن شُكري اللّذين كانا متأثرين أيضاً بالفكر الأوروبي. وكوّن الثلاثة ما يُسمّى بـ «الجيل الجديد»، مُتطلعين في نتائجهم الشّعري إلى نِتَاج الشّعراء الغربيين. وسارع شكري إلى نشر ديوانه: «ضوءُ الفجر» ليكون باكورةَ نِتاج

(١) المازني (إبراهيم)، خيوط العنكبوت: سنة ١٩٣٥، ص ٣٩٢.
(٢) المازني (إبراهيم)، مجلة الثقافة العدد ١٥ تاريخ: ١٩٣٩/٤/١١، ص ١٦٥.

«الجيل الجديد». وكان من الطّبيعي أن يَستقبله المازني بـالإشادة والتـرحيب، لكنه تعرّض في الوقت نفسه لشعر حافظ إبراهيم بالنّقـد القاسي العنيف، ممـا أغضب أحمد حشمت باشا وزير التربية والتعليم آنذاك، وهو صديقٌ نصيرٌ لحافظ إبراهيم. فنُقل المازني إلى مدرسة دار العلوم، فاحتجَّ وقدّم استقالته من وزارة المعارف في سنة ١٩١٣م(١).

ولم يجد المازني سبيـلاً للعيش أول الأمر، إلاّ في كَنَفِ التّعليم، ولكن التّعليم الخاص هذه المرّة. وهكذا عمل مدرساً في المدرسةَ الإعدادية الثّانوية، ثم في مـدرسة وادي النيـل، فالمـدرسة المصـرية الثـانـويـة. وفي أثنـاء عمله بالتّدريس الخاص، أصدر الجزء الأول من ديوانـه سنة ١٩١٤، والجـزء الثاني سنة ١٩١٧م. والمازني في ديوانه لا يتطرق إلى السياسة، ولا يدعو إلى التحرّر الوطني أو إلى الإصلاح الاجتماعي، بل جاء شعرُه معبّـراً عن تجربتـه النفسيّة التي تفيض ألماً وكآبة وتبرّماً بالحياة، خصوصاً أنّه ذاق ألمَ اليُتم ومرارة الفَقْر، بالإضافة إلى أنّه كان دميماً قصيراً تقتحمه العين. وكأنّ ذلك لا يكفي، فأصيب ساقه في حادثة سبّبت له عرجاً رافقه طيلة حياته.

وكان المـازني يحسّ في نفسه هوىً تجاه الصحافة منذ مطلع حياته، ففي سنــة ١٩٠٧ كتب في صحيفــة الــدستــور، كمــا كتــب مــا بيـن سنــوات ١٩١١ ـ ١٩١٤، في صحف الأخبار والبلاغ والاتحاد والسياسة. وبعد أن ترك التّدريس في عام ١٩١٨م، امتهن الترجمة والكتابة في صحيفة وادي النيل.

هذه الظروف التي أحاطت بنشأة المازني وتعلّمه وعمله في التدريس ثم في الكتابة، تركت أثرها في نفسه، وخلعت طابعها على سماته النفسيّة. فإذا به

(١) راجـع: ضيف (شوقي)، الأدب العـربي المعاصـر في مصـر، دار المعـارف بمصـر، ١٩٥٧، م، ص ٢٦١.

متواضعٌ صامتٌ، قد يجلس إلى أقرب الناس إليه ساعةً لا يتكلم، لكنّه إذا شرع في الكلام أفاض في الحديث، وأكثر من الاستطراد مُتأثراً بعمله في التدريس وبعكوفه على كتب الجاحظ.

وكان المازني خفيض الصوت، محبّاً لحياة الأسرة، لين العزيكة لا يحب الخصام، يُشرك الأقربين في قراراته، فكهاً لا يتحرّج في مداعبة الأطفال شاباً كان أو كهلاً. لكنه كان عصبي المزاج، شديد الإحساس، حادّ النظرة وكأنه جمع قوّته كلها وركّزها في عينيه[١].

٢ ــ ثقافة المازني ومدرسته الشعرية:

إنّ من يتصفح نِتاج المازني يجده يقول: «كانت عادتي ألاّ أبرح بيتي إلاّ وفي يدي كتابٌ، وكنت لا أكاد استقرّ في «الترام» حتى أفتح الكتاب. كنت أتخيّر الطرق المَهجورة فأميل إليها، ليتسنى لي أن أقرأ في كتابي وأنا آمنٌ... فكان علمي بالدّنيا ومعرفتي بالحياة قاصرين على ما يفيده المرءُ من الكتب»[٢]. كما يجده يقول أيضاً: «أنا زوجُ الحياة الذي لا يستريح من تكاليفها. أقوم من النوم لأكتب، وآكل وأنا أفكر فيما أكتب، فألتهم لقمةً وأخطّ سطراً وبعض السطر، وأنام فأحلم أني اهتديت إلى موضوع.. وأشتاق إلى أنْ ألاعب أولادي، فيصدّني أنّ الوقت لا ينفسح للّعب والعبث وأنَّ عليَّ أنْ أكتب، وأرى الحياة تسحر عينيّ فأشتهي أن أضرب في زحمتها، أو أَسُومَ سَرْحَها، ولكنَّ المطبعة كجهنم، لا تشبع ولا تملّ قولة (هات)[٣].

تمثل هذه العبارات وَلَع المازني بالقراءة والمُطالعة والإنكباب على الكتب

(١) راجع: صندوق الدنيا، مقالة الكبار والصغار.

(٢) راجع: في طريق الحياة، ص ٣٤.

(٣) راجع: صندوق الدنيا: ص ٦.

إنكباباً لا يكادُ يزاحمه فيه أحدٌ. ومن طريق القراءة حصَّل المازني ثقافة موسوعيّة وموجهة في آن.

ـ ثقافة الرجل ونثره الفني:

إنكبّ المازني ينهلُ من أمّاتِ كُتب العربيّة. فدرس بتمعّنٍ البيان والتّبيين، والحيوان والبخلاء للجاحظ. كما قرأ قراءة مُستوعبة نتاج ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب. وألمّ إلماماً عميقاً بأغاني أبي الفرج الأصفهاني، ودلائل الإعجاز للجرجاني. وبالإضافة إلى ذلك تأثر كاتبنا تأثراً واعياً بعدد من شعراء العرب البارزين أمثال: ابن الرومي، والمتنبي، والمعري، وابن الفارض، وابن نباتة وغيرهم.

ثم إنّ المازني تثقّف بثقافة الغرب وتحديداً الإنكليز، فاستوعب نِتاج شيللي وبايرون. كما اطّلع على الشّعر وكُتُب نقد الشعر وتاريخ الأدب في نتاج كل من: أرنولد، وماكولي وسنتسبري. ولم يكتفِ المازني بذلك، بل انكبّ على دراسة أدب المقالة عند كتّاب الانكليز أمثال: هازلت، ولي هنت، وشارلز لام، وسويفت، وأديسون، كما أنّه درس الرّواية الانكليزية في نتاج كل من: وولتر سكوت، وديكنز، وثاكري، وكنجزلي، وشكسبير. وتأثر تأثراً بالغاً بشعراء البحيرة: أمثال: وردزورث، وكولرديج، وبراوننج بالإضافة إلى مارك توين.

وكأن هذه الثقافة الموسوعيّة لم تُشبع نهم المازني العلمي، فاهتم بعلم الأديان المقارن. درس التّوراة والإنجيل بالانكليزية، وتوقّف مُطَولاً عند نشيد الإنشاد، والسِّفر الجامع الذي استقى منه مقولة سليمان الحكيم: «باطلُ الأباطيلِ فالكلّ باطلٌ». هذا المبدأ الذي وافق مذهب الرجل في الحياة. ولا عجب بعد هذا أن نجد المازني يُضمّن مطالعَ فصول كتابه «إبراهيم الكاتب»

اقتباسات من الكتاب المقدّس بقسميه: التوراة (أي العهد القديم)، والإنجيل (أي العهد الجديد).

لكن المطالعة وحدها لا تصنعُ أديباً. فالأديب الشّاعر كالرسّام والموسيقي، يجب أنْ تتوافر له الموهبة والاستعداد الفني أولاً. والفَرْقُ بينَ الأديب الموهوب والأديب المتصنّع، كالفرق بين النحات الفنان والنجار الآلي. إن ميكال آنجلو خلق تمثال موسى، فَعُدَّ بين الخالدين، والصّانع الآلي يصنع آلاف التماثيل ويبقى صانعاً وعمله صنعة.

والأديب الشّاعر يُخْلَقُ بالفترة، وقديماً قالوا: انّ لكلّ شاعرٍ شيطاناً، وصدقوا القول. ومع ذلك تبقى الثقافة ضرورية للأديب الشاعر ليرتقي إلى مستوى الخالدين، وهذا شأن المازني بين الخالدين.

والمازني لم يكن شاعراً مُلهماً وحسب، بل كان أديباً، فقد كتب في المقالة والقصة والنقد الأدبي بالإضافة إلى الترجمة. ونحن هنا سنقدّم الكلام على نتاجه النثري والمُتَرجم، رغم أن المازني الشّاعر سبق المازني الناثر ـ وذلك لأن وقفتنا عند المازني الشّاعر ستطول نسبياً، فضلاً عن أننا سنقفُ بين يدي كتابه: الشعر غاياته ووسائطه.

إن امتهان المازني للصحافة فتح أمامه باب النّشر الفني، فكان يُدَبِّج المقالات، ينتقد فيها هذا الكاتب أو ذاك، أو يضمّنها رأيه في الحياة.

ويرى الدّارس لنتاج المازني أنه لم يقف بالنثر عند باب واحدٍ من أبوابه وهي شتى. فقد كتب في المقالة بأنواعها، كما كتب في القصة والأقصوصة، والنقد الأدبي، ومارس الترجمة، واشتغل بالصّحافة، وانتهجَ التّأليف والكتابة. بالإضافة إلى أنّه أسّس مجلة أدبية سياسية سماها «الأسبوع»، لم يصدر منها

سوى أربعة أعداد، وتوقفت عن الصدور قبيل الحرب العالمية الثانية، لأنّ المازني كان يُدرك في قرارة نفسه أنّه رجلٌ أديبٌ وليس سياسياً. وهذا ما كان يعيه بعمق منذ أن انتظم في سلك الصحافة، ولكنها الحياة.

اتّخذ المازني المقالة الصحفية سبيلاً، فحمّلها أفكاره الجديدة التي تنمّ عن سُخرية مُرّة، وظرف وخفة روح. فأنتج لنا أدباً عربياً جديداً مليئاً بالأفكار الشخصيّة، والشعور المرهف، والسّخرية الحادّة اللاذعة. فهو لا يباري في مقالاته التي يصف فيها مشاعره وخوالجه التي تَفيضُ إحساساً مُرهفاً وخواطرَ جياشةً، وكأنهاتفيض من نبعٍ لا ينضب مدَدُه.

ولئن تنوعت أنواع المقالة وألوانها، فإنّ المازني شارك في كل لونٍ منها، فملأ صحف الأحزاب بالمقالات السياسية أول الأمر، ثم خَبَّر الصفحات الثقافية في الصحف الكبرى بالمقالات الأدبية، ودبّجَ المقالات الباحثة المستوفية، كما أكثر من كتابة المقالة الهازلة.

نشر المازني أول مجموعة مختارة من مقالاته سنة ١٩٢٤م بعنوان «حصاد الهشيم»، تحدث فيها عن شكسبير وروايته تاجر البندقيّة التي نقلها إلى العربية الشّاعر خليل مطران. كما تحدث عن ماكس نوداو وآرائه في مستقبل الآداب والفنون. وناقش آراءه مناقشةً تدل على اتّساع ثقافته الغربية. ودرس فيها إلى جانب ذلك شعر المتنبي وابن الرومي، كما ترجم بعض رباعيات الخيام، وتعرّض لكثير من مشاكل الآداب والفنون.

وفي سنة ١٩٢٧م، نشر المازني مجموعة ثانية من مقالاته تحت عنوان: «قبض الريح»، تعرض فيها بالنّقد السّاخرِ لكثير من آراء طه حسين في الأدب العربي عموماً، والجاهلي خصوصاً. ونشير في سنة ١٩٢٩م، مجموعة ثالثة

تحت عنوان: «صندوق الدنيا»، اتّجه فيها إلى المقالة الساخرة المليئة بروح الدّعابة والفكاهة.

وفي سنة ١٩٣٥م نشر مجموعة أخرى من مقالاته تحت عنوان: «خيوط العنكبوت»، صوّر فيها بأسلوبه الفَكِهِ معايبَ حياتنا الإجتماعية.

فحصاد الهشيم، وخيوط العنكبوت، وقبض الريح، وصندوق الدنيا، تجمع مقالاتٍ تندرجُ في إطار المقالة الصحفية التي تتضمّن فكرةً تدور حول موضوع واحد يَجْلي الكاتب غوامضه في بساطةٍ ويُسر. كما أنها تندرج أيضاً في إطار المقالة الأدبيّة التي تعتمد الفخامة اللفظية والجرس الموسيقي. وهذا النوع من المقالات يطلق عليه بالإنكليزية لفظة Essay. في حين أنّ بعض مقالاته «نشأة الشعر وتطوره» و«المرأة واللغة: أول معجم وأقدم ديوان»، تعتبر من المقالات المعمّقة التي يطلق عليها بالانكليزية لفظة Study.

واتّجه المازني منذ سنة ١٩٣٢ إلى كتابة القصّة، فكتب قصته: «إبراهيم الكاتب». واتّبعها في سنة ١٩٣٦ بمجموعة من قصصه القصيرة وهي: «في الطريق»، ثم «ميدو وشركاه»، و«عود على بدء»، و«ثلاثة رجال وامرأة»، و«ع الماشي»، و«إبراهيم الثاني»، و«من النافذة». كما كتب مسرحية وحيدة وهي «بيت الطاعة أو غريزة المرأة».

والمازني في كلّ هذه القصص والأقصوصات كاتبٌ اجتماعيٌ، يستمدُّ من بيئته الألفاظ المحليّة، مُحلّلاً شخصيات قصصه وأبطالها تحليلاً نفسياً دقيقاً، مستعيناً بتجاربه الشخصيّة، وخصوصاً في ما يتعلق بعلاقة الرجل بالمرأة.

ودرس المازني في قصصه أيضاً نفسيّة الإنسان وإحساسه وشعوره وعِقَده النفسيّة، كما استقاها من أدب الغرب، وذلك بأسلوب ساخرٍ يعتمد على

مفارقات الأمزجة، واختلاف الطبائع، والمآزق المُفْتعلة.

امتاز المازني القصّاص بالقدرة على الملاحظة والوصف والتخيّل. فجاءت قصصه تصويراً وصفياً للشخصيات التي شهدها أو تخيّلها، وللأحداث التي رآها في البيئة المصرية.

ولقد تميّز المازني في معالجة قصصه بطابعٍ خاص يقوم على طواعية البيان. فالقارىء يشعر في أثناء قراءة أدب المازني أنّ الكاتب لا يجهد نفسه في تصيُّد لفظٍ أو تركيب عبارة، وإنما أسلوبه فيضٌ يجري في عذوبةٍ وسلاسةٍ. ويلمَحُ القارىء أيضاً في سياق الكلام أشتاتاً منه يُحسن الكاتب استعمالها في مواقع جديدة فتملأ نفسه روعةً، ولا تدعُ مجالاً للشكّ في جمال ذوق الرّجل، وحُسْن تخلّصه، لما يحمل أسلوبه من روح دعابة حلوة تنطوي على لونٍ مُحبّبٍ من التّهكم العذب والسّخرية اللّبقة. وهذه الروح تذهب في نقد الحياة، وتكشف الستار عن مآسيها دون أن تشق الجروح، أو تتذرف الدموع[١].

ولا ينكر أحدٌ قوة أسلوب المازني وقدرته على تصوير دقائق الأشياء، ومقدرته في التعبير الصّادق عن الخواطر والخلجات النفسيّة، والتغلغل إلى بواطن النفس، والكشف عن أسرارها[٢].

وعلى العموم، فإنّ المازني يُعَدّ في الطبقة الثانية من القصاصين. فهو لم يبلغ شأو توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وسواهما. وهو في الأقصوصة أكثر أصالةً منه في القصّة، في حين أن مَقدرتَه على كتابة المقالة تفوق مقدرته في القّصة والأقصوصة[٣].

(١) تيمور (محمود)، المقتطف، فبراير ١٩٤٤، ص ١٨٨.

(٢) الصيرفي (محمد)، المقتطف، أغسطس ١٩٤٤، ص ٢٧٦.

(٣) نعمات (أحمد فؤاد). أدب المازني، بولاق، مصر، ١٩٥٤، ص ١٥٨.

وللمازني إلى جانب ذلك جهدٌ ممتاز في ترجمة بعض الذخائر الغربيّة، ومن أهم ترجماته قصة: ابن الطبيعة ومسرحية الشاردة لجون غولزووردي، ومختارات من القصص الإنكليزي. وقد تجتمع الآراء أو تختلف حول المازني الكاتب، والمازني الشاعر. لكن المازني المترجم الفذ لا يختلف حول إجادته إثنان. وصفه العقاد فقال: «يستطيعُ المازني أنْ يفتح المرجع التاريخي في اللّغة الانكليزية وأن يُلخّصه وهو يقرؤه، وأنْ يُترجمه وهو يُلخّصه، وأن يكتبه على ورق الناسخة في وقت واحد. وهي أربعة جهودٍ يجمعها ذكاءُ المعلم النّابغة في لحظة واحدة: جهد القراءة، وجهد التلخيص، وجهد الترجمة، وجهد التحضير.

إلا أنّ السرعة في الفهم والترجمة الصحيحة أهون ما في هذه الملكة النادرة، وأقول النادرة، وينبغي أن أقول الوحيدة في تاريخ الآداب العالميّة. فإنني لا أعرف في آداب المشرق أو المغرب نظيراً للمازني في هذه الملكة التي أُسميها بعبقريّة الترجمة[1].

أمّا المازني النّاقد فله في النّقد طريقتان: إما أنْ يَلفَّ ويدور حول الموضوع، وينتهي به المَطافُ إلى موضوع آخر يستطرد إليه، وبهذا يتفادى إبداء رأيه، وهذه الطريقة انتهجها في نقد النّثر الفني. وإمّا أنْ يحتفل بالموضوع فيقصد إليه ويبيّن رأيه فيه واضحاً، وكثيراً ما يحلل ويفنّد ويمدح ويذم، وهذه الطريقة اتبعها المازني في نقده لبعض الشّعراء والكُتّاب أمثال: ابن الرومي، وبشار بن برد، وحافظ إبراهيم، وعبد الرحمٰن شكري، ومصطفى لطفي المنفلوطي وطه حسين وغيرهم[2].

---

(١) راجع: المازني (إبراهيم)، الكاتب: ص ٣٠٠.

(٢) راجع: المازني (إبراهيم)، خيوط العنكبوت: ص ٤١٢.

ونتيجةً لمشاركات المازني في النثر الفني بأنواعه المختلفة، فإنه يُعَدّ في طليعة الذين خدموا اللغة العربيّة عن طريق التّرجمة والنّقل والتّأليف، وبرهنوا أنّ لغتنا لغة مطواعة مَرنة مُستوعبة حَيّة، لا يمكن أنْ تقف حائلاً في وجه التطور الفكري والتقدّم الحضاري.

ب ــ مدرسة المازني الشعرية:

شهدت مصر قُبيل مطلع هذا القرن حركة فكريّة وأدبيّة ساعدت على نهوض الفكر العربي، وخصوصاً في مجال الشّعر. ففي مصر نما تيّار تقليدي رأى أنّ النهضة العربيّة لن تنهض إلا على تمثّل التّراث العربي القديم تمثّلاً واعياً، ثم بَعْثه من جديد.

رأى هذا التيار أنّ نُقطة البداية يجبُ أنْ تنطلقَ من الأدب العربي، ومن خِلاله نستطيعُ الانبعاثَ من جديد. ولعلَّ أفضل مَنْ يُمثل هذا التيار في الشّعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

وفي مُواجهة ذلك التيّار نما فريقٌ آخر، كان يرى أنّ البَعْثَ لا يُمكن أن يَتحقّق في العودة إلى الوراء، بل بمواكبة التطوّر الأدبي الحديث، والاطّلاع على المُستجدات الحضارية العالمية. فانكبَّ على دراسة الفكر الغربي، وتحديداً الانكليزي، يَنْهَلُ منه ليرسُمَ معالمَ الفكر العربي الحديث. ولقد تمثّل هذا التيار بمدرسة الدّيوان وأساطينها: عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمٰن شكري.

وصلة هؤلاء الثلاثة ببعضهم قديمة، فالمازني تَعرّف إلى كلٍّ من العقاد وشكري على حِدَه، ثم أصبح الثلاثة أصدقاء، يجمعهم موقف أدبي واحد يدعو إلى التّجديد في الشعر.

وقصّة التّجديد في الشّعر العربي ليست وليدةَ هذا القرن، فهي ـ حسب

ما نعلم ـ صيحةً أطلقها أبو العتاهية (٧٥٠ ـ ٨٢٥م) حين قال: إنّي سَبَقْتُ الخليلَ، ويعني الشّاعر مطلقاً. فالشّعراءُ العرب توقّفوا منذ زمنٍ بعيدٍ أمام مُخالفة بحور الفراهيدي. لكنهم ـ ولأسباب كثيرة ـ لم ينظموا سوى الشّعرَ الغنائي، كما أنّهم لم يجدوا صعوبةً تُذكر في مُحاكاة الشّعر القديم، رغم محاولاتهم في إطلاق القوافي أحياناً. وهذا الإطلاق عَدَّهُ العروضيون عيباً، فسمّوه الأكفاء والإجازة أو الإجارة لقلّة وجوده في الشّعر العربي.

ولكن بعد أنْ نظم الشعرَ أقوامٌ من غير العرب، وجد بعضُهُم صعوبةً في التزام القوافي إلتزاماً دقيقاً، كما أنّ آذانَهم لم تستطع إلتقاطَ عيوبَ الإطلاق، فتجاوزوها وحمّلوا لغتَهم وقوافيَهم المتقاربة ما لم تحتمله أوزانُ الجاهلية وقوافيها[1].

كان عبد الرحمٰن شكري أوّلُ الثلاثة من أصحاب الدّيوان إذاعةً لشعره بشكلٍ رسمي بين دفتي كتاب. فرأى أنّ الصياغة اللّغوية هي ذاتها في الشعر والنثر على السواء. فالألفاظ التي تَصْلُحُ للنثر الفني تَصْلُحُ أيضاً للشّعر، فلا تمايُز في اللّفظ بين نوعي الأدب.

ولكن شكري وإن لم يَقُلْ ذلك صراحةً، فديوانُه ينمّ عن ذلك، كونه لم يتقيّد بنمطِ الشّعر التقليدي الذي بَعَثه وأحياه كلٌ من محمود سامي البارودي، وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي. بل حاول أنْ يُجدّد في الأوزان والقوافي، فاستخدم الشّعرَ المُزْدوج الذي تتغير فيه القافيةُ كُلّ بيتين. كما حاول أنْ يستخدمَ ضَرْباً جديداً من الشّعر، عُرف بالشّعر المُرسل، وفيه يتقيّد الشّاعرُ بالوزن دونَ التقيّد بالقوافي. فلكلّ بيتٍ قافيتُه، أو لكلّ بيتٍ نهايتُه، فجاء شعرُه

---

(١) راجع: العقاد (عباس محمود) ديوان المازني، راجعه محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، لا تاريخ، ص ١٥.

ثورةً على الشّعر العربي قديمه وحديثه، سواء من حيث الموضوع والمَنْزَع، أم من حيث القِصّة والقوافي. فالشّاعرُ ـ وهو أحد أصحاب الدّيوان، حاول أن يحطّم كلَّ الأسوارِ التي تقفُ أمامه في الصياغة والقافية، وأراد أنْ ينتهجَ مَنهجاً جديداً في تصوير الخوالج النفسيّة، رغم أنّ محاولته لم تستطع تحقيق كل ما يصبو إليه(١).

وأخذ كلٌّ من المازني والعقاد مآخذَ عديدةً على مدرسة شوقي وحافظ التقليدية. ولنستمع إلى المازني يقول مُنتقداً أصحابَ المحاكاة والتقليد:

«إنّ النّاظرَ في شعر هذا العصر يجدُ كلاماً مُنسجماً وأسلوباً رائعاً، ولفظاً شائقاً، ووشياً حسناً، ودِيباجة مَلِيحة، وجودةً في الحبك، وصحةً ودقةً في المسلك، ولطفاً في التخيّل. وهذا كلّه شيءٌ جميل ما لحسنه نهاية. فإذا أراد شخصيّةَ الشّاعر أخطأها ولم يجدها، أو روحَ العصر لم يكد يحسها. وذلك لأنّ شعراءنا وإنْ كانوا لا يزالون يأتون في شعرهم بالبيتِ النّادر، والمثل السّائر، والقِلادة المروية، والفريدة العبقريّة، غير أنّهم لا يَجْلُون المعاني الحديثة في كلامهم، ولا يَزِفّون أبكارَ الأغراض فيما يحوكونه من الأشعار. بل لا تزال لهم التفاتةٌ إلى الشّعر القديم يسرقون منه ويغيرونَ عليه، أو يَنْحُون نَحْوَه وَيَقْتاتون به(٢).

وهكذا نجد أنّ المازني يَسْخَرُ من محافظة شعراء النّهضة على الصّيغة الرصينة التي يستمدّونها من القدماء، ويتّهمهم بأنّ أشعارهم جاءت نُسَخاً

(١) ضيف (شوقي)، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ١٩٥٧، ص ٦٢.

(٢) المازني (إبراهيم). صحيفة الجريدة سنة ١٩١٤. راجع أيضاً: ضيف (شوقي)، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٦٣.

مُتشابهةً، تُحاكي الشّعراءَ القدماء وتسرق معانيهم، ولذلك لم يستطع شعرُهم الارتقاء إلى مستوى التعبير عن التجربة الشّخصيّة ومُستجدات العصر، بل جاء نسخةً مشوّهَةً لا يمكن أنْ تُقارب الأصلية في أية حال.

تمثّل عملُ أصحاب الدّيوان في تحديد ماهيّة الشّعر، ووظيفته وموضوعه، وفي تَرَسُّم عمل الشّاعر وعلاقته بشعره، وفي التمييز بين الشّعر الجيّد والشّعر الرديء. تنادى الثّلاثة ـ عفوياً ـ، إلى الإتفاق حول رأي موحّدٍ، وكأنّه رأيُ مدرسة عريقة في مفاهيمها ـ فوجدوا أنّ الشّعر الجيّد هو الذي يُعَبِّر عن إحساس الشّاعر وعواطفه وخواطره هو دون سواه(١).

واتفق أصحابُ الدّيوان ـ عفوياً ـ على أنّ الثقافة الغربيّة يجب أنْ تكون هي نقطة الإنطلاق في بعث الفكر العربي، فانطلقوا إلى أرجائه يعبُّون وَيَقْتبسون ويُترجمون، ونتيجةً لذلك تكوّنت لديهم قيمٌ ومفاهيمٌ جديدة للأدب عموماً والشّعر خصوصاً. فأضحى الشّعر في مفهومهم تعبيراً عن النّفس الإنسانية العامّة، وما تَزْخَرُ من مشاعر الألم واللّذة والخير والشّر، كما أنّه تصويرٌ لحقائق الطّبيعة وأسرارها، فالشّعر ليس أَرْيَحياتٍ وطنية وقوميّة، ولا هي تسجيلٌ لحوادث الأمّة وما يجري فيها على أرقام السّنين، وإنما هو قبل كلّ شيء تصويرٌ لعواطف إنسانيّة، تزدَحِمُ بها النفس الشّاعرة، وتندفع على لسان الشّاعر لحناً خالداً يصوّر صِلته بالعالم والكون من حوله(٢).

وفي سنة ١٩٢١ نشر العقّاد والمازني معاً كتاباً سَمياه الدّيوان؛ يقول العقاد: «إنّ الشّاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يُعددها ويحصي أشكالها وألوانها،

---

(١) نجم (محمد يوسف)، الأدب العربي في آثار الدارسين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦١، ص ٣٢٣.

(٢) ضيف (شوقي)، الأدب المعاصر في مصر، ص ٥٨.

وأن ليست مزيةُ الشّاعر أنْ يقولَ لك عن الشيء ماذا يُشبه، وإنما مزّيته أنْ يقولَ ما هو، ويكشفَ لك عن لُبابه وصلة الحياة به.

وليس همُّ النّاس من القصيد أن يتسابقوا في أشواطِ البصر والسّمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودِع (الشاعر) إحسَّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان وَكدُكَ من التّشبيه أنْ تذكر شيئاً أحمرَ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله من الاحمرار، فما زِدْتَ على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيءٍ واحدٍ. ولكن التّشبيه أنْ تطبع في وجدان سامعك وفكره صورةً واضحةً مما انطبع في ذات نفسك، وما ابْتُدع التّشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإنّ النّاس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسةً بذاتها كما تراها، وإنما ابتُدع لنقل الشّعور بهذه الأشكال والألوان من نفسٍ إلى نفس، وبقوة الشّعور وتيقّظه وعمقه وإتساع مداه ونفاذه إلى صميمِ الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه[1].

والعقاد إنّما يصور في ذلك رأيَه ورأي مدرسته في الشعر. فالشّاعر ينبغي أن يتغلغل في أعماق الأشياء، حتى يَذيع بواطنها وأسرارها، وهو لن يصلَ إلى ذلك إلاّ إذا كانت له نفسٌ قوية الإحساس بالكون ومشاهده، تنفذ إلى أغواره، وتتسمع إلى كل نبضاته وأحداثه في الإنسان وغير الإنسان.

ولا يرتضي العقاد من شوقي عنايته بالتّشبيه على طريقة القدماء. فليست صناعة التّشبيه من حيث هي مهمةً في الشعر، إنما المهمُّ توليدُ المعاني والصور الذّهنية وما يُلامسها من خواطر تتيقّظُ في النّفس. وهو يشير بذلك إلى طريقة

---

(١) العقاد (عباس محمود) مقدمة ديوان المازني ص ١٦.
ضيف (شوقي). الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٦٥
راجع أيضاً:

مدرسة الدّيوان في بسط الأفكار وتحليلها، والتّأمل في الأشياء تأمُّلًا نافذاً، حتى نعلم أيّ شيءٍ هي في النّفس، لا أي شيءٍ هي في البصر أو في التشبيه والشكل واللون. وإذا كان لا بُدَّ من التّشبيه فلا بأس، ولكن لا لينقل الشّاعرُ الحسَّ الخارجي، وإنما لينقلَ الحسَّ الدّاخلي، وما يصحبه من عاطفةٍ وشعور.

وقد أخذ كلٌّ من المازني والعقاد على شوقي التفكُّكَ والإحالةَ والتّقليد والولع بالأغراض دون الجوهر.

أمّا التفكّك فأراد به عدم الالتحام بين الأبيات، بحيث يمكن أنْ يُغيّر المرءُ نَسَقَها وترتيبها دون أن يَخْتَلَّ نظامُها. والعقاد يستغل في ذلك طبيعة الشّعر العربي، وإن أبياتَه يستقلُّ بعضُها عن بعض، وهي لذلك يمكن أن يتغيّر نسقها في كلِّ قصيدةٍ من قصائده. فإن كان ذلك عيباً فهو عيبٌ في الشّعر العربي جميعه منذ العصر الجاهلي حتى عصر شوقي ونُظرائه. وكذلك الشّأن في العيب الثّاني وهو الإحالة أو المبالغة إلى درجة غير معقولة، فإنّ معاني الشعر العربي تُبْنَى في كثير من جوانبها على الغُلو إلى درجةِ الإفراطِ. وهذه العُيوب لم يسلم منها شعرُ شعراء التقليد.

فأفكارُ العقاد والمازني تُعَدُّ شيئاً قيّماً جداً في تاريخ شعرنا الحديث لأنها تصور مذهب أصحاب الدّيوان في صناعة الشعر ونظمه، كما أنّها توضح مدى الخلاف بين مدرسة الدّيوان ومدرسة المحاكاة والتقليد.

ولقد كان من الطبيعي أنْ تتأرجحَ المعركةُ الشعرية بين أصحاب هاتين المدرستين. ولكي يأتي العمل. مُمَنْهجاً أسّس أصحابُ الديوان مدرستهم التي يوجز العقاد هدفها فيقول: «إنه إقامةُ حدٍّ بين عهدين، لم يبقَ ما يُسَوِّغ إتصالهما والإختلاط بينهما، وأقرب ما نميّز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي، لأنه من ناحية يُترجمُ عن طبعِ الإنسان خالصاً من تقليد الصّناعة المُشوهة، ولأنّه

من ناحيةٍ أُخرى ثمرة لقاحِ القرائحِ الإنسانية عامّةً، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومَصْري لأنّ دعامته مصريون تؤثر فيه الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية.

ولا يكتفي العقاد بذلك، وإنّما يُعْلن أنّ مدرسة الدّيوان تسعى إلى هدم القديم وتحطيم الأصنام؛ يقول: «ولهذا اخترنا أنْ نُقَدِّمَ تحطيم الأصنام الباقية على تعْطيل المبادىء الحديثة، ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض، وَسَنَرِدُ فيها نماذجَ للأدب الرّاجح من كل لغة، وقواعدَ تكون كالمِسْبَار لأغوارها، وكالميزان لأقدارها»[1].

وإذا كان أصحاب الديوان قد أسّسوا مدرسةً شعريّةً تناهض محاكاة الشعر القديم، فلا بُدَّ لهم من الإعلان عن مبادئهم الجديدة وهي:

١ ـ الدّعوة إلى تخليص الشّعر من صخب الحياة وضجيجها والتّعبير عن الذات.

٢ ـ الدّعوة إلى وحدة القصيدة العضويّة، لتصبحَ عملاً فنياً تاماً متراصّاً، لاَ أبيات يمكن سَلخها وتعليقها في مكان جديد.

٣ ـ التحرّر من ضغوط القافية، والدّعوة إلى تنويع القوافي أو إرسالها.

٤ ـ العناية بالمعنى، وإدخال الأفكار الفَلسفية والتّأملية إلى الشعر.

٥ ـ تصوير لُبَاب الأشياء وجوهرها والبُعد عن القشور والظواهر.

٦ ـ تصوير الطّبيعة والغَوْصُ إلى كشف أسرارها ومكنوناتها.

---

(١) العقاد (عباس محمود)، الديوان، المقدمة، مطبعة السعادة، مصر ١٩٢١، ص ٢.

٧ ـ إلتقاط الأشياء البسيطة العَابرة، والتّعبير عنها تعبيراً فنياً جميلاً يبعث الأمل والحياة[١].

ويبدو أنّ شعراء الدّيوان أغفلوا في كثيرٍ من أشعارهم عنصر الصياغة، وقلّلوا من إهتمَامهم به، بينما انصبت عنايتهم على الفكرة والمعنى والتّسلسل المنطقي، ولذا جاء مُعظم شعرهم غريباً عن مألوف الشعر العربي، وخالياً من ذلك النغم الذي يضفي على الشّعر حلاوتَه وجمالَه. هذا النّغم الذي أحسن الشّعراء التقليديون إستخدامه في أشعارهم، فأكسبها الرّوعة والخلود[٢].

ولم يقتصر التّجديد عند شعراء الدّيوان على الموضوعات، بل امتدّ إلى الأشكال الشعرية، فتصرّفوا في الأوزان، ونوّعوا في القوافي. يحدوهم إلى ذلك بثُّ الحريّة في الشّعر العربي، فيعبّر الشّاعر عن عواطفه بعيداً عن ضغوط القافية الواحدة. ولقد أشار العقاد إلى الهدف من هذه التجديدات في شكل القصيدة العربية، فقال في مقدمة ديوان المازني: «ولقد رأى القرّاء بالأمس في ديوان شُكري مثالاً من القوافي المُرسلة والمُزدوجة والمتقابلة. وهم يقرأون اليومَ في ديوان المازني مِثالاً من القافيتين المُزدوجة والمُتقابلة، ولا نقول أنّ هذا هو غاية المنظورِ من وراء تعديل الأوزان وتنقيحها، ولكننا نعدّه بمثابة تهيء المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي، وبين التّفرّع والنّماء إلا هذا الحائل، فإذا اتّسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجالُ القول، بزغت المواهبُ الشعريّة على اختلافها، ورأينا بيننا شُعراءَ الرواية، وشعراءَ الوصف، وشعراءَ التمثيل»[٣].

---

(١) الدسوقي (عبد العزيز)، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، معهد الدراسات العالية، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٨٦.

(٢) قميحة (مفيد)، الأخطل الصغير، حياته وشعره، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٠٣.

(٣) العقاد (عباس محمود)، مقدمة ديوان المازني: ص ١٤.

وهكذا فقد نَوَّع شعراءُ مدرسة الدّيوان في القوافي الشّعرية ضمن القصيدة الواحدة، وتصرّفوا في الشّطور والأوزان، وجدّدوا في شكل القصيدة العربيّة المتوارث. إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من القول بأنّ هذه التغييرات التي أحدثوها في الشّكل الشعري، وبالرغم من جِدَّتها مَضموناً وأُسلوباً، قد أظهرت قِصَرَ النَّفَسِ الشّعري لديهم، كما أظهرت ضعفَ الموهبة الشّعرية الأصيلة التي ميّزت الشعراءَ التقليديين، بالإضافة إلى أنّ محاولاتهم التّجديديّة هذه لم تُلاقِ نجاحاً مُطّرداً، لأنّ تحطيم الأسوار العالية والبروج المشيّدة والأفكار السائدة يتطلّبُ جهاداً مَريراً ووقتاً طويلاً وبيئةً واعية متفهمة مُتطلعة إلى التّجديد، وهذا لم تنعم به بيئتنا العربية آنذاك.

وإذا كان ذلك العصرُ قد هزّ رواكدَ النّفوس وفتح أغلاقها، فلقد فتحها على ساحةٍ من الألم تلفحُ المُطلَّ عليها بشواظِها، فلا يملكُ نفسَه من التّراجع حيناً، والتّوجع أحياناً، وهو العصر طبيعته القلقُ والتّردد بين ماضٍ عتيقٍ ومستقبلٍ قريب، وقد بَعُدَت المسافةُ فيه بين اعتقاد النّاس فيما يجبُ أن يكون، وبين ما هو كائنٌ، فَغَشيتهم الغاشيةُ، ووجد كلّ ذي نظرٍ فيما حوله عَالَماً غير الذي صوّرته لنفسه حداثَةُ العصر وتقدّمه. والشّاعر بجبلّته أوسعُ النّاس خيالاً، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهانِ عامّة النّاس، وهو ألطفهم حِسّاً، فألمه أشدُّ من ألمهم، وإنّما يكون الألمُ على قدر بُعْد البَوْنِ بين المُنتظَر وبين ما هو قائمٌ. فلا جرم إن كان الشّاعرُ أفطنَ النّاس إلى النّقص، وأكثرهم نمطاً عليه، ولا جرم إن كان ديوان المازني على حدّ قوله:

كلُّ بيتٍ في قرارته جِنّةٌ خرساءُ مِرْنان
خارِجاً من قلبِ قائله مِثلَما يَزْفُرُ بركان[1]

---

(١) المازني (إبراهيم)، الديوان: ص ٧١.

درس المازني الشعر العربي فوجد فيه فساداً في الذوق وشططاً في الذهن. فالعرب يجمعون في شعرهم بين فضائل البوادي ورذائلها، فجاء شعرهم وكأنه العود الثابت في الخلاء، لا الزهرة الزاهرة في الروضة العذراء. وكأنّما ألفاظهم فهرس المعاني التي في نفوسهم تشير إليها إشارة البنان، وكأن قائلهم لجلاجٌ تحتشد في خواطره المعاني فيجيل بها لسانه في شدقه، ثم يخرجها مزدحمة بعضها في أثر بعض، وقد تخرج متصادمة، وبينها وقفات يشقى بها صبره[1].

ويرى المازني أيضاً أن الشاعر العربي يحتفل في معظم قصيدته بالطلل، وما رأى في طريقه من نجوم وعواصف وبروق ورعود وحيوان، حتى ينسى ما أوحى إليه شيطانه من بنات الشعر.

والناظر في شعر العرب يجد أن الشعراء جميعاً قد ساروا في طريق واحدٍ، والمتأخر يقلّد المتقدّم، وأكثر الفرق إنما هو في اللفظ والأسلوب لا في الأغراض، وهذا دليل على ضيق الروح والعجز عن التصرف[2].

والمازني لا يريد بكلامه الزراية على العرب، وإنما أراد رد قولهم بأنهم أشعر الناس. لذلك أخذ يسجل ما في آثار الغرب من سمات الصدق، وعبادة الجمال والحياة في جميع مظاهرها، وعلوّ نفس الشاعر منهم، وتناسبهم وتجاوبهم مع ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة، ووجد أنّ الشعوب الآرية أكثر تحسساً لمفاتن الطبيعة، وأن أفضل شعراء العرب وكتّابهم وأسماهم منزلةً أولئك الذين ينتهون بنسبهم إلى غير العرب كابن الرومي، وبشار بن برد، وأبي الفرج الأصفهاني.

(١) المازني (إبراهيم)، حصاد الهشيم، ص ٣٢٦.
(٢) المازني (إبراهيم)، حصاد الهشيم، ص ٣٢٨.

انطلاقاً من تلك المبادىء والمتغيرات شرع المازني ينظم الشعر. فأسّس مع رفاقه مدرسة الدّيوان التي ناهضت مدرسة التقليد والمحاكاة في كل شيء. فمدرسة الديوان لم تمش في ركاب أمير أو وزير، ولم تحفل بمعارضة القدماء، شأن مدرسة شوقي ورفاقه. فمن يقرأ الشوقيات يتيقن من ولع شوقي بمعارضة الأقدمين كالبحتري وابن زيدون والشريف الرضي وغيرهم، وكأنه معهم في مباراة يولد من معانيهم تارة ويجاريها طوراً، ويحاول التّفوقَ عليها آونةً أخرى.

لكن مدرسة المازني تَعُدُّ المعارضة ضَرْباً من التّقليد إن جاز له أنْ يُسمى إبتداعاً، فأحرى به أن يُسمى الإبتداع التّقليدي. ورغم ذلك فإنّ المازنيُ يُعارِضُ نُونيّة ابن الرومي ومطلعها:

أجنت لك الوجد أغصانٌ وكُثْبانُ ... فيهنّ نوعان تفاحٌ ورمانُ
وفوق ذَيْنك أعنابٌ مُهدّلةٌ ... سُودٌ لَهُنّ من الظّلماء ألوانُ[1]

فيقول المازني قصيدة مطلعها:

غذائيَ الحبُّ يا من فيه حرمانُ ... منّي له أبداً ما عشتُ نشوانُ

ويقول فيها:

يا ليتَ لي والأماني إن تكن خدعاً ... لكنّهن على الأشجانِ أعوانُ[2]

لكن مُعارضة المازني لابن الرّومي لم تكن على سبيل التّقليد والمحاكاة، أو المُعارضة لأجل المُعارضة، بل لفرطِ إعجابه به واعتدادِه بشعره، ولأنّه يعدُّ قصيدة ابن الرومي تلك من القصائد البشريّة»[3]، والمازني لم يُعارض سوى

(١) ابن الرومي (عباس) الديوان، تصنيف كامل.كيلاني، مطبعة التوفيق الأدبية. القاهرة، لا تاريخ ص ٢٠.
(٢) المازني (إبراهيم)، الديوان: صفحات ٩٧ ـ ١٠٨.
(٣) المازني (إبراهيم)، حصاد الهشيم، ص ٣٠٦.

ابن الرومي، كما لم يعارض إلّا تلك القصيدة.

ولقد عُدَّ المازني في طليعة الشعراء المجددين عند العرب. والتّجديد هنا لا يقتصر على التّغيير في القالبِ الشّعري وحسب، وإنّما يتمثّل في صدق التّعبير عن خواطره وعواطفه وإحساساته. فهو صادقٌ كلّ الصدق إذا وصف أو تغزّل أو تمنّى أو يَئِس، أو قال شعراً حكمياً أو تأمّلياً. لم تكن تُحرِّكُه المناسباتِ الخارجيّة، أو يدخل في حِسْبانه إرضاء النّاس مهما علا شأنهم وَقَدْرُهم، لأنّه كان يُؤمن أنّ الشّاعر إذا حاول إرضاءَ النّاس ضَعُفَتْ الملكة الشّعرية فيه(١).

فالمازني كان صادقَ الإحساس، صادقَ التّعبير والإداء، صادِق الكلمة. لم يُداجِ مُطلقاً، لم يمدحْ شخصاً هو أولى بذمّه، ولم يجعل من نفسه بُوقاً لأحد مهما بلغَ سلطانه. ولا يجد القارىء في ديوانه إطراءً لوزيرٍ أو تمجيداً، بل عتاباً على صديق، أو شجيٍّ بِآلام النّفس الإنسانية. لذلك يغلب على ديوانه وخصوصاً الجزء الأول الذي نشره في سنة ١٩١٣، طابعَ الحُزن والموت والأسى. وبعبارة إحصائية نجد أنّ قصائد الجزء الأول تبلغ ثمانٍ وثلاثين قصيدةً، سيطرت على أربع وعشرين منها (أي الثلثين) مسحة مأساوية، والقصائد هي: الماضي، الدار المهجورة، الجَمال إذا هوى، الإخوان، فتى في سياق الموت، أحلام الموتى، ثورة النفس، الوردة الذابلة، بعد الموت، مناجاة شاعر، إلى صديق قديم، قبر الشعر، عتاب، السلو، ثورة النفس في سكونها، هيهات بابل مَن نجد. بالإضافة إلى القصيدة النونية التي عارض فيها ابن الرومي وعنوانها: في مناجاة الهاجر.

وهذا يعني أنّ المازني كان صادقاً في التّعبير عن ذاته، صادقاً في التّعبير عن قلق المُجتمع الذي يَئِنُّ من الإحتلال الخارجي والإستغلال الداخلي، وإذَا

(١) نعمات (أحمد فؤاد)، أدب المازني، ص ٩٩.

ما فكر بالخلاص وجد سُموم الحرب تلفَحُ وجهه لتبتدىء الحرب العالمية الأولى بعد حين.

وللمازني في نثره وشعره أسلوبٌ مميَّز. ونحن لا يمكننا أنْ نَفْصُلَ أسلوبه النّثري أو لغته النّثرية عن أسلوبه ولغته في الشعر، خصوصاً أنّ المازني أحدُ أركان الدّيوان الذين لم يؤمنوا يوماً بالتمايز بين لغة الشعر ولغة النثر.

لذلك نقول إنّ أسلوب المازني الأدبي، يمتاز بالسّهولة والإستطراد والسُّخرية، والطّلاقة في التعبير إذ «كانت لغته صورةً من روحه... وألفاظُه ملأى بمعانيه هو، ومثقلة بخوالجه هو»[1] كما يمتاز بالتفصيل في التصوير والتعبير، مع بَصَرٍ بالأوصاف المتنوعة، وفهمٍ كامل للتّرادف، والتّضاد. ويمتاز أيضاً بالبساطة. فالمازني يكتب كما يتكلّم؛ لذلك يغلبُ على أُسلوبه ضميرُ المتكلّم الفرد، والجُمل الإعتراضية. ويمتاز أسلوبه كذلك بالطّبعيّة والتآلف والإنسجام. ولا غرو في ذلك، فإنّ التآلف والإنسجامَ سِمَةٌ من سمات الصّدق والطبعيّة. فنفسُ المازني تتحرّى الفخامةَ في المشاهد، والرّوعة في مظاهر الكون والطّبيعة، وقلمه ينشدُ الفخامة في اللّفظ، والرُّوعة في صياغة الشعر.

لكن تلك الفخامة والرّوعة لا تعني أنّ المازني من عَبيد الشّعر المُحككين، بل يُؤدّي المعنى في صورته من اللّفظ دونَ تَعنُّتٍ أو كَدٍّ؛ فهو يقول: «يا ضيعة العمر... أقص على الناس حديث النفس، وأبثهم وَجْدَ القلب، ونجوى الفؤاد، فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه... كأنّي إلى اللّفظ قَصَدْتُ... وأَنْصِبُ قِبَلَ عيونهم مرآة تُريهم ـ لو تأملوها ـ نفوسَهم باديةً في

---

(١) هذا الكلام يقرره المازني عن أسلوبه، وذلك في وصف أسلوب «إبراهيم الكاتب» الذي لا يشك أحدٌ أنه يحكي سيرة حياته رغم نفيه. راجع إبراهيم الكاتب ص ٣٠٠.

لذا حاول أنْ يُحطّمَ الأسوارَ، فابتدأ بالأسوارِ التي تُعيقُ نهضة الأدب العربي .

٢ ـ إنّ الانفتاح الذي يشهده شعرنا العربيّ اليوم، والتخلّص من حواجز البحور والقوافي ، وعدم الإقتصارِ على الشّعر الغنائي دون سواه ، إنّما يعودُ وضع لُبْنَته الأساسية إلى مدرسة الدّيوان ـ حسب ما نعلم ـ ؛ والمازني أحد أركانها المؤسسين .

فايز ترحيني
١٩٩٠/٦/١

الشعـر
(غاياته ووسائطه)

ثـلاثـةٌ رَوضـهـمْ بَـاكِـرُ الصَبُّ والمَجنونُ والشّاعِرُ[(1)]

ما أظنُ بك أيّهـا القارىء إلاّ أنـك تقولُ مـع القائلين إنّ الشّعـر أضغاثُ أحلامٍ ووساوسُ أطماع، هَبْهُ كذلك، أليست الحياةُ نفسُها حلماً تنسج خيوطَه الأمـاني والأوجال، وتسـرجه الـظنـونُ والآمـال؟ أليست هـذه الأحـلام مسـرح خواطرك في سواد الظّلام، وعزمك الذي تَصولُ به في وضح النّهار؟ أم تحسب أنّك تستطيع أن تُخلي العالم من هؤلاء النّفر «الحالمين» كما أخلا «أفلاطون»[(2)]

---

(١) تـوقفت مطولاً أمـام هذا البيت، هـل هو للمـازني أم لسواه، فشـرعت أتفحص ديوان المازني ـ مجدداً ـ بيتاً بيتاً، لكنني لم أستـطع الوصـول إلى نتيجة. ثم أخـذت أشحذ حافظتي وأحثها على استحضار مخزوني الثقافي، فلم أستطع تحقيق ما أصبو إليه هذه المرّة أيضاً.

أتـوقف مع هـذا البيت أمامَ ظـاهرة «مـازنيّة» قضّت مضـاجعي. فكثيراً مـا يضع المازني أمامك بيتاً من الشعر، أو شطر بيت، أو اسم علم ما، ويتركك تفتش، تنقب في أمّات كتب العربية، والموسوعات الأجنبية، ولست تصل دائماً إلى نتيجة.

ولربما قصد المازني إلى ذلك قصداً، لأنه يعتبر ما يتركه غفلاً، من المسلمـات التي لا تحتاج إلى جهد أو نصب أو عنت، ولربما كان ذلك مجـاراة للتأليف في ذلك العصر الذي لم يكن دائماً موثّقاً توثيقاً أكاديمياً كافياً. لذلك اقتضى التنويه.

(٢) أفلاطون .PLATO N (c. 427 - 347B.C)

جمهوريته منهم ونفاهم عنها مخافة أن يفسد عليه وصفهم الإنسان، «الطبيعي» إنسانَه «الحسابي» الذي خلقه خِلْواً من العواطفِ بريئاً من الانفعالات، لا يضحكُ ولا يبكي ولا يحزنُ ولا يغضبُ، ولا تغالي به خُدُع الآمال ولا يُهبط به صادقُ اليأس إلى آخر ما ألزمه من الشمائل الحلوة، والمناقب الجميلة! التي أحالته تمثالاً لا يتمثّلُ إلاّ في خاطر فيلسوفٍ مثله؟؟ على أنّ جمهورية أفلاطون (الفليلسوف) لمّا تنسخْ عالم هومر[1] (الحالم)!!

وَهَبَ الشعرَ أحلاماً، أهي شيءٌ من إختراع الشّاعر يخدعُ به العقولَ ويُضَلِّلُ النّفوسَ؟ أم نتيجة ما ركّبَ فيه مُبْدِعُ الكائنات؟ فلا مُتقدَّمَ له ولا مُتأخَرَ عن هذه الأحلام، إنْ صَحَّ أنّها أحلامٌ؟ أليس الحُبُّ والبُغْضُ والخوفُ والرجاءُ، واليأسُ والاحتِقارُ والغيرةُ والندمُ والإعجابُ والرحمةُ مادَةَ الحياة؟ فأيّ غرابة في أن تكونَ مادة الشّعر أيضاً؟

لَصَدَقَ مَنْ قال[2] إنَّ الإنسانَ حيوانٌ شعريٌ وإنْ لم يُلَقَّنْ قواعدَ النّظم وأصوله! فالطفل الذي يستمع إلى أساطير العجائز شاعرٌ، والقروي الذي يَرَى قَوس الغمامِ فيجعلُه قيدَ عيانه شاعرٌ، والحَضريُ الذي يَخرجُ ليرى موكبَ الأمير شاعرٌ، والبخيلُ الذي يَقبضُ كفّه على الدّرهم شاعرٌ، والرّجل الذي يَتَنَدّى على إخوانه وَيَتسخّى على أصحابه شاعرٌ، وصاحبُ المُلك الذي ينوط آمالـه بِابتسامة، والمتوحش الذي يَنْقش معبودَه بِالدّمِ، والرقيق الذي يَعْبد سَيّدَه، والظالمُ الذي يَحْسَبُ نفسَه إلهاً، والمَزْهوُ والطّامحُ والشّجاعُ والجبانُ والسائلُ

(١) هوميروس HOMER, the Name traditionally given to the author of the Iliad and Odyssey.

(٢) لعل القائل هووليم هازلت وهو من شعراء الإنكليز، وذلك في مقدمة كتابه: نقد شعراء الإنكليز.

والسّلطانُ والغنيُّ والفقيرُ والشابُ والشيخُ وسائرُ مَنْ خَلَقَ الله، ما منهم إلاّ مَن يعيش في عالم من نسج الخيال وَسَرْج الأوهام!

«ليس الشّعراءُ... مُحدثي اللّغات ومُبْتدعي فنونَ الموسيقى والرقصَ والحفرَ والتصويرَ فقط، بل هم أيضاً واشعو الشرائعَ ومؤسسو المدنياتِ ومبتكرو فنونَ الحياة. وهم الأساتذة الذين يصلون ما بين الجمالِ والحقّ وبين عواملِ هذا العالم المستتر الذي يدعوه النّاسُ الدينَ... وَلَقَدْ كان الشّعراءُ في العصور الأولى التي مَرّت بهذه الدنيا يُسمّون تارةً مُشرعين وَطَوراً أنبياءَ حَسْبَ العصور التي ظهروا فيها والأمم التي نبغوا منها. صَدَقَ الأولون فإنّ الشّاعرَ جامعٌ أبداً بين هذين في نفسه لأنه لا يَقْتصرُ على رُؤية الحاضر كما هو ولا يجتزىء باستطلاع القوانين والأنظمة التي ينبغي أن تنزل على حكمها أموره[1]، بل يستشفُ المستقبلَ من وراء الحاضر، فليست خواطره إلاّ بِذْرة الزّهرة التي يجنيها الزّمن الأخير ونوّارته، وما الشّعر إلاّ مُوْقِظُ الأمم وباعثُ الشّعوب ورسولُ الانقلابات في الآراء والتقاليد... والشّعراء هم قَساوِسَةُ التّنزيل الإلّهي ورسلُ الوَحي القُدْسي وشُرّاحُ الحكمة الربانية.. وهم المرايا التي تتراءى في صقالها أظلالُ المُستقبلِ الضخمةُ الكثيفةُ الملقاةُ على الحاضر. وهم اللّفظ النّاطق بما لا يفهمون، المُعَبّرُ عَمّا لا يدركون.. وهم قَبْل وَبَعْدُ المُشرّعون الذين لا يعترف بهم الناس»[2].

على أنّه من الثّابت الذي لا سبيلَ إلى دَفْعه، أنّ مَرتبةَ الحيوان كائناً ما كان رَهْنٌ بحالة جهازه العصبي وأنّه كلما ارتقى اكتسب جهازُه العصبي منزلةً جليلةً

(١) الضمير في أموره يعود على الحاضر.

(٢) ينسب المازني هذا القول إلى شللي، وهو من شعراء الإنكليز البارزين الذين تأثر بهم المازني تأثراً كبيراً، وذلك في دفاعه البديع عن الشعر.

وصِفَةً خطيرةً تِبْعاً لهذا الرّقي، والجماعاتُ كالأفراد في نُشوئها وارتقائها فكُلّما زادت حياتُها تعقيداً[١] صَارَ للفكر فيها مِثْلَ مَنزلةِ الجهاز العصبي في الفرد وصارَ الأدبُ بمعناه الأوسع وَمَدْلُوله الأشملُ عنواناً دقيقاً على نُشوئها الاجتماعي. ومن أجل ذلك كانت الحياةُ الأدبية في الجماعاتِ المستوحشةِ غَضّةً ضئيلةً، ولكنها في الشّعوب الرّاقية المُتَحضّرة ناميةً متفرعةً متهدّلَةُ الأغصانِ مورقةُ الأفنان.

وإذا كان هذا كذلك، وكانَ الشّعر عنواناً على رُقيّ الجماعاتِ ودليلاً على حياتها وكان مَجْنَى ثَمرِ العقولِ والألبابِ ومُجْتَمِعَ فرقِ الآداب، فإنَّ حَقيقاً بنا أن نَنظرَ فيه عَلّنا نَهتدي إلى وصف حَقيقته ونقفَ على وسائِله وغايته.

بَيْـد أني لا أرى للتعاريفِ غِنـاءً فيما نتكلّفُ ولا بَـلاغاً إلى مـا نَتـطَلّبُ، وعلى أنـه إن كان لا بُـدّ منها فـإنَّ حقَّها ولا شـك التأخيـرُ لا التقديمُ. إذ فيهـا تتلخّصُ حدودُ المسائـل في أوجزِ لفظٍ وأخصرِ عبارةٍ. ولقـد نظرتُ فلم أجـدْ واحداً ممن بحثوا في الشّعـر جاء بتعـريفٍ فيه للنفس مقنعٌ، إذ ليس يكفي في تَعريفه مثلاً أنْ يُقال أنّه الكلامُ الموزونُ المُقَفّى. فإن هذا خليقٌ أن يُدخـلَ فيه ما ليس مِنه ولا قَلامةَ ظفرٍ، وإنّما نَظَرَ القائلُ إلى الشّعر من جهةِ الوزن وحـدَها وأغفلَ ما عداها.

ولا يُغني في تَعريفه كذلك أن نقـولَ مع (شلجـل)[٢] أنّه مـرآةُ الخواطـرِ

(١) رأى سبنسر وغيره من الفلاسفة المحدثين أن الرقي هو الانتقال من حـالة البسـاطة إلى حالة التركيب والتعقيد.
أنظر مقالة في الرقي لسبنسر.

(٢) شلجل : لم أستطع العثور على هذا الاسم في أيّة موسوعة من الموسوعات التي استطعت الوصول إليها، ولعله :
شلينغ، فريدريش فلهلم جوزف فون
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph Von
فيلسوف ألماني (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤).

الأبديّة الصّادقةِ، فإنّ هذا فضلاً عن غُموضِه الشّديد خطأٌ صريحٌ ليس فيه شعاعٌ من نورِ الحقّ، وذلك لأنّ الشّعر لا يُمكن أن يكونَ كما زَعَمَ شلجل مرآة الخواطرِ الأبديةِ الصادقةِ وليس هو إلاّ مرآةُ الحقائقِ العصريّة، لأنّ الشّاعِرَ لا قِبَلَ له بالخلاصِ من عصره والفَكَاكِ مِن زَمنه ولا قدرةَ له على النّظَرِ إلى أبعدِ ممّا وراء ذلك بكثيرٍ. فحكمتُهُ حكمةُ عصره، وروحُهُ روحُ عصره، على أنّه ما هو الحقّ؟ وكيف يُوصفُ بأنّه أبديٌ؟ وما هو مِقياسُهُ؟ ألا تَرى أنّ يَقِينَ اليوم قد يَصيرُ شكُّ الغَدِ؟ فأنّى للشاعر أن يصلَ إلى هذه الحقائقِ الأبدية؟ إنّه لا أبديَّ فيما نعلم إلاّ عواطفَ الإنسان، وما يُدرينا لعلّ هذه أيضاً يَعْتَوِرُها الشكّ ويأتيها الرّيبُ من هذا الجانبِ أو ذاك، ولكنّه لا أبديَّ إلاّ هذه. ألستَ ترى أنّ أغاني المُسْتوحشين التي يَمْتدحون فيها الحربَ والشرّ والقساوةَ والحُبَّ والدّهاءَ والخديعةَ هي غايةُ العقلِ عندَهم، وقُصارى ما يبلغهم الحزمُ والكَيَاسَةُ وإن استكّتْ منها أسماعُ المتحضرين لهذا العهد وبَرِئتْ إلى الله منها نفوسُهم؟ ولكنّها شعرٌ لا ريبَ فيه! ولقد كان من عادةِ العَربِ أنْ يَتغنّوا في شعرهم بذكرِ أبطالِهم ورجالاتِهم. وَلَعَمْري، لا شيءَ أنفعُ من ذلك ولا أعودَ ولا أشدَّ إبتعاثاً للذّهن وإيقاظاً للنّفس وَدَفْعاً لها على ورودِ المَكارِه واستثارةٍ لِنَخْوتها وَحَمِيّتها.

وليسَ الشّعر كما وصفه الشّيخُ الذي زعم الجاحظُ[1] أنه ذهبَ إلى أنّه

(١) **الجاحظ** (عمرو بن بحر) (١٦٣ ـ ٢٥٥ هـ/ ٧٨٠ ـ ٨٦٩م) أبو عثمان، كبير أئمة الأدب، ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة، مولده ووفاته في البصرة. فلج في آخر عمره، وكان مشوّه الخلقة، ومات والكتاب على صدره، قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه. له تصانيف كثيرة منها الحيوان أربع مجلدات، والبيان والتبيين، وسحر البيان، والتاج، والبخلاء، والمحاسن والأضداد، والتبصر بالتجارة، ومجموع رسائل اشتمل على أربع هي: المعاد والمعاش، وكتمان السر وحفظ اللسان، والجد والهزل، والحسد والعداوة. وله ذم القواد، وتنبيه الملوك، والدلائل والاعتبار على الخلق والتدبير، وفضائل الأتراك، والعرافة والفراسة، والربيع والخريف، والحنين إلى الأوطان، والنبي والمتنبي، ومسائل القراءة، والعبر والاعتبار في النظر في معرفة الصانع وإبطال مقالة أصل الطبائع. وفضيلة =

صياغةٌ وضربٌ من التّصويرِ، وكما سمّاه أرسططاليس[1] (فناً تصويرياً) لأنّ الأصلَ في الشّعر (الإحلالُ والاقتراحُ) لا التَّصويرُ ـ إحلالُ اللّفظ محلَّ الصُّورِ واقتـراحُ العاطفةِ أو الخاطرِ على القارىء ـ وعلى أنّه لو جاز أن نُسَمّي الشعرَ فناً تصويرياً أو ضَرباً من التّصويرِ لَبَقي علينا أن نَعْرِفَ أيَّ شيءٍ يُصوِّر؟ ألحقائقُ أم المرئياتُ أم الإحساس؟

قال بيرك[2] إنَّ من يتدبَّر حسناتِ الشعراءِ وبراعاتهم يجدُ أنّها لا تَستولي على النفس من أجلِ ما تُحدِثه في الذّهن من الصُّور بل لأنها تُوقظُ في النَّفسِ عاطفةً تُشبه العاطفةَ التي يُنَبّهها الشّيءُ الذي هو موضوعُ الكلام اهـ.

نقولُ وهذا صحيحٌ حتى في الشّعر الوَصفي الذي هو بطبيعَته وغايَته أَلْصَقُ بالتّصوير مما عداهُ من فنونِ الشّعر وأبوابه، وذلك لأنَّ الشّاعر لا يُصوِّر الشّيء

= المعتزلة، وصياغة الكلام، والأصنام، وكتاب المعلمين، والجواري، والنساء، والبلدان وجمهرة الملوك، والفرق في اللغة، وتذكرة النوادر، والبرصان والعرجان والعميان والحولان، والقول في البغال، وكتاب المغنين، والاستبداد والمشاورة في الحرب.

وكتب في سيرته أبو حيان التوحيدي، ومحمد جبار المعيبد العراقي، وشفيق جبري، وحسن السندوبي، وفؤاد افرام البستاني، وحنا فاخوري وآخرون.

أنظر في ترجمته: إرشاد الأريب ٥٦/٦، الوفيات: ٣٨٨/١، وأمراء البيان: ٣١١، وابن الشحنة حوادث: ٢٥٥، وآداب اللغة: ١٦٧/٢، ولسان الميزان: ٣٥٥/٤، ومجلة لغة العرب: ٢٦/٩، وتاريخ بغداد: ٢١٢/١٢، وأمالي المرتضى: ١٣٨/١، ونزهة الألباء: ٢٥٤، والبعثة المصرية: ٤٠، ودائرة المعارف الإسلامية: ٢٣٥/٦، وتذكرة النوادر: ١٠٨، والاعلام: ٧٤/٥.

(١) أرسطو:

ARISTOTLE (C. 384 - 322 B.C) GREEK teacher and philosopher.

(٢) بيرك

BURKE, Edmund (1729-1797)

British Statesman and political Philosopher

راجع أيضاً: تراث الإنسانية، الدار المصرية للتأليف والترجمة، المجلد ٣ ص ٦٧ ـ ٨٤.

كما هو، ولكن كما يبدو له، ولا يَرسِمُ منه هيكَله العريان بل يخلعُ عليه من حِلَلِ الخيال بَعْدَ أن يُحرّكه الإحساسُ، وأنتَ قد تعلمُ أنّ الحواسَّ هي مصدرُ عِرفاننا ومُسْتقى علمنا بما تتناوله من الأشياء وتُفْضي إليه من صِفاتِها وصِلاتِها وحركاتِها وغير ذلك، ولكنّه من الواضح الذي لا شكّ فيه أنّه إذا لم تكن ثَمَّ وسيلة إلى العلمِ بالأشياءِ والاطّلاع عليها غير الحواسِّ، لَمَا أفادَ الإنسانُ إلا قليلاً، وَلَما دخل في علمه إلاّ النّزر اليسيرَ، لأنّ المعرفةَ شيءٌ تتعلّقُ به المَدارِكُ وَيَلِجُ في الارتسام بصفحةِ الذّهن، وهذه اللّجاجَةُ أو هذا الشَّبْثُ الذي يَجده كلُّ امرىءٍ بأهدابِ الخاطرِ أو إنْ شِئْتَ فَقُلْ هذا (الصّدى) الذي تتركهُ المحسوساتُ هو شرحُ خاصيّة الذّهن التي نُسمّيها الحفظ ـ وهي، عادةً، يصحبها «صُورةٌ عقليةٌ»؛ وهذه الصّورُ قَلَّ أنْ تبلغَ من الوضوحِ والجلاءِ مَبْلغ المُشَخّصات التي تَبرُز لِمَشهد الحواسّ. ومن ذا الّذي ذكر صاحباً له فتمثّلت لِذهنه صورتُه كما كانت تَتَمَثّلُ لعينه. ألا إن الأمر على خِلافِ ذلك، فقد أثبتت أبحاثُ علماءِ النّفس أنه قَلّ مَنْ يستطيع أن يستحضرَ في ذِهنه صورةً مُفصّلةً غيرَ مُجملة، واضحةً غيرَ مبهمةً لِشيءٍ مألوفٍ كمائدة الإفطار. على أنّه ليس يُخْفى أنّ قُدرةَ الذّهن على إحداثِ الصُّوَر تختلفُ باختلافِ النّاس، كما ليس يُخفى أنّه وإنْ كان النّاس في الغالب لا تَرتَسمُ في أذهانهم إلاّ صُورُ المرئياتِ إلاّ أنّ فيهم أيضاً مَنْ هم أقدرُ بطبعهم على استحضارِ صور المسموعاتِ والحركاتِ.

على أنّ حقيقاً بنا أنْ نتمهّل هنا قليلاً فما في ذلك من بأسٍ. فإنّ مما هو جديرٌ بالتأمّلِ والنّظر فيه بعقب ما ذكرنا أنّ العقلَ قد يَستغني في كثير من الأحيان عن «الصُوَر» وَيَعْتاضُ منها «الرّموزُ». ولعلّ هذا هو السّببُ في كثيرٍ من خَطْئِه وصوابِه أيضاً ـ وذلك أنَّ الألفاظَ ليست في الحقيقةِ إلاّ رموزاً لِما تأخذُهُ العينُ من الأشياء، وهي حَسبُنا وفيها كفايتُنا ليتهيّأ لنا ما نُزاولُ من التّفكير، وَحَسْبُ

القارىء أن يُوقظَ رأيَه لما يدورُ في ذهنه لِيَسْتَيقنَ أنّ كثيراً من الصُوَرِ التي ترتسمُ في صفحة ذهنه غامضةً في أغلبِ الأحيان لا نصيبَ لها من الجلاء. قال بيرك أيضاً: «إذا قالَ أحدُنا سأذهبُ إلى أيطاليا في الصّيف المُقبل، فَهِمه السّامعُ من غيرِ أنْ يَكِدَّ ذِهنَه، على إنّي على يقينٍ جازمٍ من أنّه لم تَرتسمْ في ذهنه صورةُ القائل، يطوي الأرضَ تارةً ويركبُ البحرَ أُخرى ـ آناً على ظهرِ جوادٍ وآونـةً في مركبةٍ إلى آخر تفاصيل هذه الرّحلة ـ بل لا أظنُّ السامعَ قد «تصوّرَ» إيطاليا ـ تلكَ البلادُ التي عَزَمَ القائلُ أنْ يسـافرَ إليهـا ـ ولا أَحْسَبُ الخيالَ قـد رسمَ له صـورةَ مزارعها السُّنْدُسيّة، وَفَواكهها الطيّبة الشّهية، وحرارةَ هـوائِها وانتقـاله إلى هـذا الجوّ من جَوٍّ آخرَ ـ وهي صُوَرٌ أشار إليها القائلُ بلفظ الصّيفِ وجعلَه رمـزاً لها ـ وهل تَظُنّ قولَه: «المقبل» أحدث صورَةً ما؟» اهـ.

وقال (لوك)[١] في رسالة له عن العقل «إنَّ الـطّفلَ في كثيـرٍ من الأحيان يحملُ عنّا عـدداً وافراً من الألفـاظ ذات المعاني العـامَّة مثـل الفضيلة والرّذيلة والخيرِ والشرّ قبل أنْ يعرفَ ما هذا وما ذاك، ثم هو يَقْتَاسُ بنا في حُبّ الـواحد وَمَقْتِ الآخر، ولو أنّـك سألتَـه ما الفضيلةُ لقـالَ: هي شيءٌ يُحبّـه أبي أو أمي أو مُعلمي، وذلـك لأنّ عقلَ الـطّفلِ من اللّين بحيث تستـطيعُ بمـا تُـظْهـرُ من الاستياءِ أو الارتياح لشيءٍ ما، أَنْ تحملَه على الاقتداء بكَ في بُغْض هذا الشّيء أو حُبّه» اهـ. على أنّ الشّيخَ الكبيرَ كالطفلِ الصغيرِ، كِلاهُما إنْ ذاكرته حديثَ الفضيلةِ أو الرّذيلةِ أو غير ذلك مما يجري مجراهُما كالشّرف والنَّباهَة والطّاعـة، أدركَ المعنى المُراد وإنْ لم ترتسم في ذِهنه «صورةٌ» لشيءٍ من ذلك.

---

(١) لوك:

LOCKE, JOHN (1632 - 1704)
English philosopher.

كل لفظٍ من هذه الألفاظِ كان موضوعاً للدَّلالة على فعلٍ بعينه ثُمّ انتقَلَ بَعْدَ ذلك بكثرةِ الإستعمال من هذه الخُصوصيّة إلى العُموميّة، حتّى تجرَّدَ في آخِرِ الأمرِ صوتاً أو صدىً، وكذلك الشّأنُ في سائرِ الألفاظ، فإنّها لا تَلْبَثُ بعد طولِ الاستعمالِ أَنْ تصيرَ أصداءً تُدَوّي في جوانبِ النّفس ونَواحي الفؤاد، فتترك أثَرها ولا تُجشِّمُ الخيالَ تصويرَها. فإنْ شككتَ في ذلك فتأمّل لفظةَ «الشّيء»، هل ترى لها «صورةً» في قول عُمر بن أبي ربيعة المخزومي[1].

وكَمْ من قتيلٍ لا يُباءُ به دَمٌ ... ومن غَلِقٍ رهناً إذا ضَمَّهُ مِنىٍ
وكَمْ مالىءٍ عينيهِ من (شَيءٍ) غيره ... إذا راحَ نحو الجَمرةِ البيضُ كالدُّمى[2]

---

(١) عمر بن أبي ربيعة المخزومي (٢٣ ـ ٩٣ هـ/٦٤٤ ـ ٧١٢م) أبو الخطاب أرق شعراء عصره، من طبقة جرير والفرزدق، ولم يكن في قريش أشعر منه. ولد في الليلة التي توفي فيها عمر بن الخطاب فسمي باسمه. كان يفد على عبد الملك بن مروان فيكرمه ويقربه. ورفع إلى عمر بن عبد العزيز أنه يتعرض لنساء الحج ويشبب بهن، فنفاه إلى «دهلك»، ثم غزا في البحر فاحترقت سفينته به ويمن معه فمات غرقاً. له ديوان شعر. كتب في سيرته ابن بسام، وعباس محمود العقاد، وجبرائيل جبور، وزكي مبارك، وعمر فروخ وآخرون.

راجع سيرته في: وفيات الأعيان: ١/٣٥٣ و٣٧٨، وسرح العيون: ١٩٨، والأغاني: ١/٦١، وشرح شواهد المغني: ١١، والشعر والشعراء: ٢١٦، وخزانة البغدادي: ١/٢٤٠، والأعلام: ٥/٥٢.

(٢) يباء به دم: أي يسفك دم ثأراً وبدلاً بدم. غَلِق رهن: أي غلق رهنه وهو أن يستحقه المرتهن فيصير في ملكه.

منى: موضع قرب مكّة من مناسك الحج يرمى به الحصى في الجمرات الثلاث، وهو التجمير.

وقوله لا يباء به دم المقصود به لا يقاد به قاتله. وأصل هذا أنه يقال أبأت فلاناً بفلان، فباء به إذا قتلته به، ولا يكاد يستعمل هذا إلّا والثاني كفء للأول.

راجع: ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦١، ص ١٨.

فإن لها رُوحاً وخِفَّةً وإيناساً وبهجةً وهي بَعْدُ لا تبلغُ أنْ تكونَ منها صورة
ـ أو في قول أبي الطيب المتنبي[١]:

لَــو الفَلَكَ الــدّوّارَ أبغضْتَ سَعيَــهُ   لَعَــوَّقَــهُ (شَيءٌ) عــن الــدّورانِ[٢]

---

(١) المتنبي: أحمد بن الحسين، أبو الطيب (٣٠٣ ـ ٣٥٤ هـ/٩١٥ ـ ٩٦٥م) الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربي. له الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعاني المبتكرة. وفي علماء الأدب من يعدّه أشعر الإسلاميين. ولد بالكوفة في محلة تسمى «كندة» وإليها نسبته. ونشأ بالشام، ثم تنقل في البادية يطلب الأدب وعلم العربيّة وأيام الناس. وقال الشعر صبياً، وتنبأ في بادية السماوة (بين الكوفة والشام) فتبعه كثيرون، وقبل أن يستفحل أمره خرج إليه لؤلؤ (أمير حمص ونائب الإخشيد) فأسره وسجنه حتى تاب ورجع عن دعواه. ووفد على سيف الدولة الحمداني (صاحب حلب) سنة ٣٣٧هـ فمدحه وحظي عنده، ومضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيدي وطلب منه أن يوليه، ولما لم يوله كافور غضب أبو الطيب وانصرف يهجوه. وقصد العراق فقرىء عليه ديوانه، وزار بلاد فارس فمر بأرجان ومدح فيها ابن العميد وكانت له معه مساجلات. ورحل إلى شيراز فمدح عضد الدولة البويهي، وعاد يريد بغداد فالكوفة، فعرض له فاتك بن أبي جهل الأسدي في الطريق بجماعة من أصحابه، ومع المتنبي جماعة أيضاً، فاقتتل الفريقان فقتل أبو الطيب وابنه محسد، وغلامه مفلح بالقرب من بغداد.

وفاتك هذا هو خال ضبّة بن يزيد الأسدي العيني الذي هجاه المتنبي بقصيدته البائية وهي من سقطات المتنبي.

أما ديوانه فمشروح شروحاً وافية، وقد جمع الصاحب بن عباد لفخر الدولة «نخبة من أمثال المتنبي وحكمه». وتبارى الكتاب قديماً وحديثاً في الكتابة عنه. فألف الجرجاني «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، والحاتمي «الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب وساقط شعره»، والصاحب بن عباد «الكشف عن مساوىء شعر المتنبي»، والثعالبي «أبو الطيب المتنبي ما له وما عليه»، وشفيق جبري «المتنبي»، وطه حسين «مع المتنبي» كما كتب عنه كل من عبد الوهاب عزام، ومحمد عبد المجيد، ومحمد مهدي علام، ومحمد كمال حلمي، وفؤاد أفرام البستاني، ومحمود محمد شاكر، وزكي المحاسني وآخرون. الاعلام: ١/١١٥.

(٢) لَــوِ الفَلَكَ الــدَّوَّارَ أَبْــغَضْــتَ سَعْيَــهُ   لَعَــوَّقَــهُ شَــيءٌ عن الــدَّوَرانِ

الفلك: يروى بالنصب والرفع، والنصب أجود، وهو منصوب بفعل محذوف بعد «لو» =

فإنّكَ تجدُها من الضَّآلة والغُموض بحيثُ يعييكَ أنْ تُصوّرها لنفسك وإن كانَ لا عسرَ عليك في فهمها ولا عناء.

وقد كان بشار بن برد(١) الذي يقول:

= يؤخذ من لازم الفعل المذكور: أي لو استوقفت الفلك الدوار ونحوه. يقول: لو كرهت دوران الفلك لحدث له شيء يمنعه عن الدوران، يريد المبالغة في قوة سعده ومؤاتاة الأقدار لمراده، وهو المعنى الذي تحور إليه أكثر هذه الأبيات. قال الواحدي: هذه الأبيات ليس في معناها مثل لها هذا. قال العكبري النحوي: يروى الفلك (بالرفع والنصب) النصب أجود، لأن «لو» تقتضي الفعل فيجب أن تضمر له فعلاً ينصبه، ويكون الفعل الذي نصب سعى المضاف إلى الضمير، وهو «أبغض» تفسيراً للمضمر كقولك: لو أخاك أكرمت غلامه لجازاك عنه، وتقدير الفعل الناصب للفلك لو كرهت الفلك: أي دورانه لأنك تقول: أنا أكره زيداً وأنت تريد فعله. «وأبغضت» مفسر فلا موضع له من الإعراب، كقوله تعالى في قراءة الكوفيين وابن عامر ﴿والقمر﴾ ـ بالنصب ـ ﴿قدرناه﴾. فقدرنا هو الناصب للضمير، وهو مفسر فلا موضع له من الإعراب، تقديره: قدرنا القمر. ومن رفع القمر فبالابتداء أو يضمر له فعل يرفعه في معنى الظاهر، والظاهر تفسير له كأنه قال: لو خالفك الفلك لعوقه شيء وصار «أبغضت تفسيره ودليلاً عليه».

المتنبي (أحمد، أبو الطيب) شرح الديوان، وضعه عبد الرحمٰن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ج ٤، ص ٣٧٨.

(١) بشار بن برد (٩٥ ـ ١٦٧ هـ/٧١٤ ـ ٧٨٤م) أبو معاذ أشعر المولدين على الاطلاق، أصله من ضمارستان غربي (نهر جيحون) ونسبته ألى امرأة «عُقيلية»، قيل إنها أعتقته من الرق. وكان ضريراً. نشأ في البصرة وقدم بغداد، وأدرك الدولتين الأموية والعباسية.

شعره كثير متفرق جمع بعضه في ديوان، ٣ أجزاء، قال الجاحظ: «كان (بشّار) شاعراً راجزاً، شجاعاً خطيباً، صاحب منثور ومزدوج، وله رسائل معروفة». اتهم بالزندقة فمات ضرباً بالسياط، ودفن بالبصرة.

لبعض المحدثين كتب في سيرته منهم إبراهيم عبد القادر المازني، وأحمد حسين منصور، وحسين القرني، ومحمد علي الطنطاوي، وحنا نمر، وعمر فروخ وآخرون.

أنظر في ترجمة سيرته: وفيات الأعيان: ١/٨٨، ومعاهد التنصيص: ١/٢٨٩، وتاريخ بغداد: ٧/١١٢، والشعر والشعراء: ٢٩١، وأمالي المرتضى: ١/٩٧، وخزانة البغدادي: ١/٥٤١، والأغاني: ٣/١٣٥ ثم ٦/٢٤٢، والكامل للمبرد: ٢/١٣٤، ونكت الهميان: ١٣٥، والبيان والتبيين: ١/٤٩، والاعلام: ٢/٥٢.

عميتُ جنيناً والذّكاء من العَمَى فَجِئْتُ عجيبَ الظنِّ للعلمِ مَوْئلاً(١)

يَصف الأشياءَ وما يَراها كأحسنَ ما يصفُها المبصرونَ الّذين لَم يسلبْهم اللّهُ نعمةَ النّظر. وَرَوى بيرك أنه كان بجامعة كمبردج رجلٌ أَكْمَه(٢) يدرّسُ العلوم الرياضيةَ قال: «كان المِستر سوندرسن هذا من صُدور العُلماء وفُحولِ الأعلام في الفلسفة وعِلم الهيئةِ وسائرِ ما لا بُدّ فيه من الحَذْق الرياضي، فلمَ يَرْعني شيءٌ كإلقائه دروساً في (الضّوء) و (الألوان)، فكان يلقّنهم عِلمَ ما يرون وما لا يرى».

فهذا يدُلك دلالةً لا يعترضُها الشّكُّ على صحة ما أردنا أنْ نبيِّنه لكَ من أنّ **الألفاظَ ليست إلّا رموزاً مُجرَّدةً تمرّ بالسّمعِ فيكتفي العَقلُ منها بلمحةٍ دَالّةٍ تُغنيه عن الصّورة)** ـ إلّا أنْ تريدَ ذلك فيكونُ ما أردت ـ ولكنّ فَرْقاً بين أن تُكْرِهَ الخيالَ على التّصويرِ وبين أنْ يَجِيء ذلكَ مِنه عَفواً لا إكراهَ فيه ولا إجبار، على أنّه قَلّ أنْ تستطيعَ تصوّرَ الشّيءَ على حقيقته وأصله كما أسلفنا.

وممّا يَلْبَس على النّاظر في هذا الباب ويُغلّطُه أنّه يستبعدُ أن يَكونَ الكلامُ مفهوماً فهماً صحيحاً من غير أنْ تكونَ له صورٌ ماثلةٌ في الذّهنِ. والحقيقةُ أنّه ليس في ذلك شيءٌ من الغرابةِ أو البعد، لأنّ العادَةَ تُذَلِّلُ هذه الصعوبة ـ والعادةُ أعرقُ طبائعِ النّفس وهي مصدرُ قوّتها وعِلّة خَوَرِها وَضَعْفها ـ ألا تَرى كيف أنّ اللفظَ الجديدَ يكونُ مَدخَلُه على النّفسِ في بادىءِ الأمر صعباً ثم هو لا يلبَثُ أنْ

(١) راجع: (ابن برد بشار) الديوان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص ٩٧.

(٢) أَكْمَه: الكَمَهُ: محرّكه العَمَى يُولد به الإنسان. كَمِهَ كفَرح عَمِيَ وصار أعشى وَبَصرُه اعترته ظلمة تَطمسُ عليه الليل والنهار اعترضت في شمسه غُبْرةٌ وفلان تغيّر لونُه وزال عقلُهُ. والمُكلَمةُ العينين من لم تنفتح عيناه، والكامِه من يركب رأسه لا يدري أين يتوجّه.

الفيروزآبادي (محمد بن يعقوب) القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت مادة: كَمَهَ: ٢٩٣/٤.

تلوكَه الألسِنَة وَتَنَاقَلَهُ الأفواهُ ويتداوَلَهُ الناسُ حتى يَسْهُلَ ورودُهُ على النَّفس ويُوَطّأ له حجابُ السّمع. واعلم «أنّ مَثَلَ واضع الكلام مَثَلُ مَنْ يأخذْ قطعاً من الذّهب أو الفضّة فيُذيب بعضها في بعضٍ حتى تصيرَ قطعةً واحدةً» يلتهمها العقلُ جُملةً، ولو نحن كلّفناه أنْ يُحلّل هذه القطعةَ أو أنْ يُصوّر كلَ لفظةٍ ويرسمَ كلّ حرفٍ لَكانَ ذلك ضَرْباً من التّعسُّفِ وباباً من أبوابِ العَنَتِ، وَلَتَرَاخَت من جَرّاء ذلك حركةُ الفهم وأبطأ سيرُ الذّهن، والكلامُ لا يقبلُ هذا التّقسيم ولا يَحتملُ هذا التجزيءَ.

على أنّني لا أرى أبلغَ في إثباتِ ذلك وإقامةِ الحُجّة عليه من أنْ نَنظرَ في أنواعِ الألفاظِ ونتأمَّلها ونحنُ نرجو بَعدَ هذا البَسطِ أن تَنْتسخَ آيةُ الشكِّ وَتَنْجلي ظُلمةُ الشُّبهة، ولسنا نُشيرُ إلى تقسيمِ الكَلِم إلى إسمٍ وفعلٍ وحرفٍ، فإنّ هذا التّقسيم إنما يُرادُ به بيانُ تعلّق الكَلِم بَعضَهَا ببعضٍ، وشرحُ وجوه تعلُّقها التي هي معاني النّحو وأحكامه، وإنما نُريدُ تقسيمَها حسبَ معانيها وصِفاتها ونشأتِها ووضعِها. فأوّلُ هذه الأنواع وأوضحها وَأَشَفُّها عن معناها هذه الألفاظُ الجامعةُ مثل: رَجُلٍ وَشَجَرةٍ وَجَوادٍ وما إليها، وكُلُّها ألفاظٌ موضوعةٌ للدلالةِ على ما هو واقعٌ تحت الحسّ، وثانيها الألفاظُ الموضوعةُ لوصفِ هذه الأشياء المَحسوسة كأحمرَ وأخضرَ وكقامَ وَقعد (والأفعال صفاتٌ في معانيها) وما إليها، وَهَذان النّوعان أَوَّلُ ما عَرَفَ الإنسانُ من أنواعِ الكَلِم وإنّ بين ظَهرانينا اليومَ من الهَمَجِ شعوباً ليس في لُغاتها غيرُ هذين النَّوعين؛ ولما اتسع الناس في الدّنيا اتسعت المعاني كذلك فنشأت طائفةٌ من الألفاظِ وُضعت للجَمع بين النّوعين المتقدمين وللدلالة على صِلاتهما مثل الشّرف والفضيلة والحُريّة وما إلى ذلك.

لا خِلَافَ في أنّه يمكِنُ تقسيم الألفاظِ إلى غير ذلك من الأقسام، ولكِنّ هذا التقسيمَ طبيعيٌ تاريخيٌ وعلى هذا النّحو والنّظام أيضاً يتعلّم الطّفلُ اللّغةَ

ويحفظُ ألفاظَها، وما المرءُ إلّا صورةٌ مصغّرةٌ للنوع الإنساني.

هذه الأنواع الثلاثة إذا أنت تدبَّرتها وجدتَ الأول منها (رجلٌ وشجرةٌ) - رموزاً لصُوَرٍ بسيطةٍ غيرِ مركبةٍ يُدركها الذّهن على غير كِلْفةٍ أو مَشَقّةٍ. فإذا انتقلتَ إلى ألفاظِ النّوعِ الثّاني وجدتَ أنّها رموزٌ لأشياءٍ مركبةٍ، أو هي رموزٌ موضوعةٌ لوصف حالاتٍ بعينها لا بُدّ للذّهن في تَصَوّرها من جَمْعِ شَتيت أجزائها[1]. فأمّا ألفاظُ النّوع الثالِث فَأَعْوَصُ الجميع وأشدّها إعناتاً للذّهن إذا هو تكلّفَ تفصيلَ مُجملها وبسّطَ موجزها. وما لفظُ الشّرفِ إنْ تأملته إلّا عبارةً «مُختزلة» لو عَمَدْت إلى بسطِها وتحليلها لَمَا وجدتَ مَنْدُوحةً مِن رَدّها إلى النّوع الثاني، ثم إلى الأول، قبلَ أنْ تستطيعَ الكَشْفَ عن دَقائِقها وفتحِ مُقْفَلها، فإنَّه مما لا شُبْهة فيه

(١) يذهب بعض اللغويين القدماء أن اللغة توقيفيّة وأن الله علم آدم الأسماء كلها، كما ذهب ابن فارس في كتابه الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. وذهب البعض الآخر أن اللغة اصطلاح لا وحي وتوقيف، أو هي تقليد لأصوات الطبيعة كما ذهب ابن جني في كتابه الخصائص.

ويذهب بعض المحدثين أن اللغة نشأت متدرجة من إيماء وإشارات إلى مقاطع صوتية على أبسط ما تكون، مشبهاً نشأتها بنشأة الكتابة التي بدأت بتصوير الوقائع ثم صنفت مقاطع صوتية، فحروف. كما يذهب الشيخ أحمد رضا في معجم متن اللغة.

ويذهب بعض المعاصرين وهو الشيخ عبد الله العلايلي أن العربيّة كانت آحادية الصوت أو المقطع الذي يحاكي أصوات الطبيعة أو يعبر عن انفعالات الانسان العفوية، وفي كلا الحالتين كان المقطع الآحادي يمثل لغة الإنسان الفطري. وبعد حين تآلفت معاني المقاطع الآحادية وانسجمت، فتولد من ذلك الانسجام الثنائية في المقطع أو الصوت، حيث قادت العفوية إلى نشوء المعلات وبعض المقاطع الثنائية الصوت.

وبعد فترة من الزمن أضاف العرب ذوات المقطع الواحد إلى ذوات المقطعين فنشأ منها الثلاثي، لكن تلك النشأة خضعت لمراحل كثيرة سعى فيها العربي إلى تكوين منطق لغوي يعبّر عن حاجته، وانطلاقاً من حاجته سعى إلى تكثير لغته دون أن يهتدي إلى موضع الزيادة المستقر في الكلمة، لكنه سرعان ما حدد الوسط موضعاً لها.

راجع كتابنا: «العلايلي والتجديد في الفكر المعاصر»، منشورات عويدات بيروت - باريس، ١٩٨٥، ص ٦٦ - ٧٥.

أنّ أوّلَ مَنْ قال من الناس «أُحِبُّ الشّرف» إنما كان يعني (أُحِبّ الرّجل الشّريف).

وثَمَّ طائفة من الألفاظ كانَت في أوّل أمرها داخلة (بطبيعتها) في عداد ألفاظ النّوع الثّالث وما زالت إلى اليوم (بصورتها) مثل النّهار واللّيل، والرّبيع والشّتاء، والفَجر والسّحر، والرّيح والرّعد، فإنّك لو سألتَ أحداً: ماذا تعني بالنّهار واللّيل أو الرّبيع والشّتاء؟ لقال لك: أعني فصلاً أو جزءاً من الزّمن. وما هو الزّمن وأيّ شيء هو؟ أهو شيءٌ ماديٌّ؟ إنْ هو إلاّ صِفَةٌ تجرّدت إسماً وأصارتها اللغةُ مادةً، فإنّ أحدَنا إذ يقولُ طَلَع الفَجرُ، أو زَحَفَ اللّيل، لَيَعزُو إلى الفَجرِ واللّيل فعلاً ما أعجزهما عنه وأبرأهما منه[1].

وما زلنا إلى اليوم نَعْزو إلى (قوى) الطّبيعة صفاتِ (المادّة) ونُجَسّمُ المُجَرّد حتى يكاد يُحسّ ويُمسّ وتقعُ عليه الأيدي وتأخذه الأعينُ. أُنظر إلى قول ابن الرومي[2]:

---

(١) يرى الشيخ عبد الله العلايلي أن الميزان في العربيّة تطور من الحرف إلى الحركة، وأن ما نطق به بالحرف كان أسبق إلى الظهور مما نطق بالحركة، ويقف العلايلي من ذلك على نسبة ارتقاء القبائل العربيّة، فالقبيلة التي نطقت اللفظ بالحرف هي أعرق من التي نطقتها بالحركة. كما يؤرخ من خلال هذه القاعدة لقوانين الانتقال والابدال والاتباع في العربيّة، وما حفظ منها إلى اليوم كواو «عمرو» هي شواهد أثرية حيّة للتطور من الحرف إلى الحركة.

ويرى العلايلي أيضاً أن العربيّة كانت صوتيّة ثم تطورت إلى لفظية ولكنها توقفت قبل أن تستقر استقراراً طبيعياً في قوانينها وقواعدها، وقبل أن يبلغ العربي ما يقصده منها رغم عقله لها عقلاً سليماً.

راجع كتابنا: العلايلي والتجديد في الفكر المعاصر ص ٧٨ - ٩٠.

(٢) ابن الرومي: (٢٢١ - ٢٨٣ هـ/٨٣٦ - ٨٩٦م) علي بن العباس بن جريج أو جورجيس، الرومي، أبو الحسن: شاعر كبير من طبقة بشار والمتنبي، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس، ولد ونشأ ببغداد، ومات فيها مسموماً. =

إمامٌ يَظلّ (الأمسُ) يُعمَل نحوه تَلَفتَ ملهوفٌ ويشتاقه (الغدُ)(١)

وقول أبي تمام(٢) :

= له ديوان شعر في ثلاثة أجزاء، اختصره كامل الكيلاني وسمي مختصر ديوان ابن الرومي، ولأحمد بن عبد الله الثقفي (ـ ٣١٩) كتاب: أخبار ابن الرومي والاختيارات من شعره، ولعباس محمود العقاد: حياة ابن الرومي، ولعمر فروخ: ابن الرومي، ومثله لمدحت عكاش وحنا نمر. وللمستشرق رفون جست كتاب حياة ابن الرومي بالانكليزية. وآخرون.

راجع ترجمة سيرته في: وفيات الأعيان: ١/٣٥٠، ومعاهد التنصيص: ١٠٨/١، وتاريخ بغداد: ٢٢/١٢، ومعجم الشعراء للمرزباني: ٢٨٩ و٤٤٨، والذريعة: ٣١٣/١، ومجلة الكتاب: ١/١٨٦، ودائرة المعارف الإسلامية: ١٨١/١، والاعلام: ٢٩٧/٤.

(١) ابن الرومي (علي)، (الديوان) تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٩، م ٢، ص ٧٩٧.

(٢) أبو تمام (١٨٨ ـ ٢٣١هـ/٨٠٤ ـ ٨٤٦م) حبيب بن أوس الطائي.. شاعر، أديب، أحد أمراء البيان. ولد في جاسم من قرى حوران بسوريا، ورحل إلى مصر واستقدمه المعتصم إلى بغداد فأجازه وقدّمه على شعراء عصره، فأقام في بغداد، ثم ولي بريد الموصل فلم يتم سنتين حتى توفي بها.

كان أسمر البشرة طويلاً، فصيحاً، حلو الكلام فيه تمتمة يسيرة، يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة من أراجيز العرب غير القصائد والمقاطع، في شعره قوة وجزالة.

واختلف في التفضيل بينه وبين المتنبي والبحتري، له تصانيف كثيرة منها: فحول الشعراء، ديوان الحماسة، مختار أشعار القبائل، ونقائض جرير والأخطل، والوحشيات وهو ديوان الحماسة الصغرى بالإضافة إلى ديوان شعر.

كتب في سيرته كل من أبي بكر الصولي، ونجيب البهبيتي، ومحمد علي الزاهدي، والمرزباني، ورفيق فاخوري، وعمر فروخ ويوسف البديعي وآخرون.

راجع في ترجمة سيرته. وفيات الأعيان: ١٢١/١، ونزهة الألباء وابن عساكر، ومعاهد التنصيص: ٣٨/٣، وخزانة البغدادي: ١٧٣/١و ٤٦٤، وشذرات الذهب: ٧٢/٢، وتاريخ بغداد: ٢٤٨/٨، ومجلة المجمع العلمي العربي: ٢٧٤/٢٤، والذريعة: ٣١٤/١، ودار الكتب: ٩٩٩/٣، ودائرة للمعارف الإسلامية: ١/ ٣٢٠، والاعلام: ١٦٥/٢.

ما لامْرِئٍ أَسَرَ (القَضَاءُ) رَجَاءَه　　إلّا رَجَاؤُكَ أو عَطَاؤُكَ فَادِي(١)

أو قول مسلم بن الوليد(٢):

ذاكَ الرَّجاءُ المُستجارُ بِجُودِهِ　　مِنْ نائباتِ (الدّهْرِ) حينَ تَنُوبُ(٣)

أو قول البحتري(٤):

(١) راجع ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، م٢، ص١٢٩.

(٢) مسلم بن الوليد (ـ ٢٠٨ هـ/٨٢٣م) أبو الوليد المعروف بصريفع الغواني، شاعر غزل، هو أول من أكثر في البديع وتبعه الشعراء فيه، وهو من أهل الكوفة، نزل ببغداد فأنشد الرشيد العباسي قوله: «نستجير بالله من النار».

وما العيش إلا أن تروح مع الصبى　　وتغدو، صريع الكأس والأعين النجل

فلقبه بصريع الغواني، فعرف به.

أنظر في ترجمة سيرته: النجوم الزاهرة: ١٨٦/٢، وسمط الآلي: ٤٢٧، والمرزباني: ٣٧٢، والتبريزي: ٥/٣، وتاريخ بغداد: ٩٦/١٣، والشعر والشعراء: ٣٣٩، وتاريخ جرجان: ٤١٩، والنويري: ٨٢/٣، والاعلام: ٢٢٣/٧.

(٣) يريد الشاعر القول: ان ذاك الرجل هو المستجار بجوده من نائبات الدهر حين تنوب، أي حين تنزل.

والمستجار بجوده: أي الممتنع بجوده من حوادث الدهر. ومنه استجار فلان بفلان من كذا وكذا، أي امتنع به منه. ومنه في الدعاء: «نستجير بالله من النار».

راجع: ابن الوليد (مسلم). ديوان صريع الغواني، حققه سامي الدهان، دار المعارف، مصر، لا تاريخ ص ١١٥.

(٤) **البحتري**: (٢٠٦ ـ ٢٨٤/٨٢١ ـ ٨٩٨م) الوليد بن عبيد الطائي. شاعر كبير يقال لشعره سلاسل الذهب، وهو أحد الثلاثة الذين كانوا أشعر أبناء عصرهم: المتنبي وأبو تمام والبحتري. قيل لأبي العلاء المعري: أي الثلاثة أشعر؟ فقال المتنبي وأبو تمام حكيمان، وإنما الشاعر البحتري. ولد بمنبج بين حلب والفرات، ورحل إلى العراق فاتصل بجماعة من الخلفاء أولهم المتوكل العباسي ثم عاد إلى الشام، وتوفي بمنبج. له ديوان شعر، وكتاب الحماسة على مثال حماسة أبي تمام. وللآمدي الموازنة بين أبي تمام والبحتري، وللمعري عبث الوليد، ولعبد السلام رستم: طيف الوليد أو حياة البحتري. ولرفيق خوري: البحتري. وكتب في سيرته أيضاً حنا نمر، وجرجس كنعان وآخرون.

=

تَنَصَّبَ (البَرْقُ) مُختالاً فَقُلْتُ له: لوجُدْتَ جُود «بني يَزْدَادَ»، لم تَزِدِ(١)!

أو قول ابن الرومي:

أأفْضَت بيَ (الأيامُ) لا درَّ درُّها إلى ما ترى عيني من الهُون والأزل(٢)؟

أو قول الآخر:

إنّ (دهراً) يلفُّ شَملي بسعدي (لزمانٌ) يهمُّ بالإحسان

ولو أردنا أنْ نستقصي لاحتجنا أنْ ننقلَ كُلّ بيتٍ في اللّغة، وإنما نحنُ أردنا أنْ نوردَ لك أمثلةً على ما ذهبنا إليه، وهذا مذهبُ الشعراء في إسناد الفِعْل إلى غير فَاعِلِهِ، بل هو في كُلّ لغةٍ بطبيعة الحال، وهل اللّغةُ إنْ تَدَبّرتَ إلاّ شِعْرٌ جَفَّ فعادَ كالأسماك المُتحجّرة؟ أو الألفاظ إلاّ قصائدُ تاريخية وخواطرُ شعريّة؟ أَوَ تحسبُ أنّه لم يكن قبل «هُومر» شاعرٌ؟ لقد كانت هذه الألفاظ الخامدةُ المُبْتَذَلة في أوّل إبتداعها وبدءِ تكوينها مُتلهّبةً تُحرّكُ النّفس وتَستفزُّ الجَنان، وكان مُحدِّثُوها شعراءَ مبتكَرين، **وهل الشّعْرُ إلاّ خاطرٌ لا يزالُ يجيشُ في الصّدر حتى يجدَ مخرجاً ويصيبَ متنفّساً؟**

= أنظر في ترجمة سيرته: وفيات الأعيان: ٢/ ١٧٥، ومعاهد التنصيص: ١/ ٢٣٤، والشريشي: ١/ ٣٦، وتاريخ بغداد: ١٣/ ٤٤٦، ومفتاح السعادة: ١/ ١٩٣، والمنتظم: ٦/ ١١، ودائرة المعارف الإسلامية: ٣/ ٣٦٥، والاعلام: ٨/ ١٢١.

(١) في بعض النسخ بني يزدان بدل بني يزداد. وبني يزداد: قوم الممدوح. تنصّب: ارتفع. ديوان البحتري، م ٢، ص ٦٥٩.
زهر الآداب ٣: ٢١. التجارية: ص ٦٠٢، معاهد التنصيص: ٤٨٠.

(٢) الهُون: الخزي ومنه: ﴿فأخذتهم صاعقةُ العذاب والهون﴾. الأزل: الضيق. ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٧٩، م ٥، ص ٢٠٠٠.

ولمّا كان الكلامُ مُركَّباً من جميع هذه الأنواع وكان تأثيرُه ليس رهناً بما يُحدِثُه من الصُّوَرِ وحسب، بل إنّ للصوت أيضاً دَخْلاً في ذلك، فإنّه من الخَرَفِ والسّخافةِ أنْ نَظُنَّ أنّ العقلَ يتكلّفُ تحليل كُلّ كلمةٍ تقرعُ السَّمْعَ أو تقعُ عليها العينُ، قبل أنْ يخلصَ معناها إلى نورِ البيان، فإنّ في ذلك من بُعْدِ الشقّة والْتِواء المَسْلَكِ ووعورَتِهِ ما لا يُخْفى عن أحدٍ من الناس.

(وبعد) فإنّكَ إذا رجعتَ إلى نفسِك، علمتَ علماً لا يَعْتريهِ شَكٌّ أنّ الألفاظَ قاصرةٌ عن العبارة عمّا في النّفس، والإحاطةُ بجميع ما يختلجُ في الصّدر ويدورُ في الذّهن من المعاني، هذا ما لا يجهلُه عاقلٌ ولا يكادُ يَخفى عن أحدٍ. **فإنّ الألفاظَ ليست إلاّ كأشاراتِ الخُرس، تُتخَيَّلُ فيها أغراضُ صاحبها**. وإذا كان هذا كذلك فكيف يمكن أن تكونَ منها صورٌ واضحةٌ في الذهن وهي على ما وصفنا من العَجْز والقُصور؟ وحسبُك دليلاً على أنّ العقلَ ليَكتفي بالإشارة وَيَجتَزىء بيسيرِ الإبانة، إنّ النّظرة قد تقومُ مَقامَ اللّفظة في نقلِ المعنى من ذهنٍ إلى ذهنٍ، وإنّ التلميحَ قد يكونُ أبلغَ في العبارة من التّصريح. واعلم أن إحلال الرّموز محلَّ الصُّوَرِ أمرٌ لا بُدّ منه ولا مَحِيدَ عنه، لا سيّما في العلوم بأنواعها من طبيعةٍ وكيمياءَ وَرياضةٍ وغير ذلك، بل في الشّعر والكتابة أيضاً. وترُوقني كلمةٌ (لجيرني) في كتابه (قوّة الصوت) قال: وقد أفضى به البحثُ إلى ذكرِ أبياتٍ من الشّعر في صفة كوخ:

(قرأتُ هذا الوصفَ البديعَ فتمثَّلَتْ لذهني صورٌ شتى لهذا الكوخ لا تُشبه صورةٌ منها أُختَها. ولعلي كنتُ أكونُ أقدرُ على تصوّره لو علمتُ كم عددُ نوافذه؟ وأين بابُهُ من الجهات الأربع؟ وكم عددُ الأشّجارِ التي تَحِفُّ به؟ وما إلى ذلك من التّفاصيل التي لا يُعنى بها الشّعراء، غير أنّي مع هَذَا أقُولُ عن يقينٍ أنّ

هـذهِ الأبياتَ وَقَعَتْ من نفسي، ومن نفوسِ النّاس جميعاً فيما أظنُّ، موقعاً لا مثيلَ له ولا نظير).

وأنت فتأمل أبياتَ ابن حمديس[1] يصفُ بركةً في قصرٍ عليها أشجارُ من ذهبٍ وفضة ترمي فروعُها المياه:

وضراغمٍ سكنت عرينَ رِياسةٍ ... تركَتْ خريرُ الماء فيه زئيرا
فكأنما غَشِي النُضارُ جُسومَها ... وأذابَ في أفواهها البَلّورا
أُسْدٌ كأنّ سُكونَها متحركٌ ... في النّفس لو وَجدت هناك مُثيراً
وَتَذكرت فِتكاتِها فكأنّما ... أقعتْ على أدبارها لتثورا
وتخالها والشمسُ تجلو لَونَها ... ناراً وألسنها اللواحِسُ نورا
فكأنّما سِلَّتْ سيوفَ جداولٍ ... ذابَت بلا نارٍ فَعُدْن غديرا
وكأنما نَسَجَ النَّسيمُ لمائِهِ ... دِرعاً فَقَدّر سَرْدَها تقديرا
وَبديعةِ الثَّمرات تَعبُرُ نحوها ... عينايَ بحر عجائبٍ مسجورا
قَدْ سَرّجَتْ أغصانَها فكأنّما ... قَبضت بهنّ من الفضاء طِيورا
وكأنما تَأبى لوقعٍ طيرُها ... أن تستقلَّ بنهضها وتطيرا
من كلِّ واقعةٍ ترى منقارَها ... ماءاً كسِلْسال اللُّجيْن نَمِيرا

(١) ابن حمديس (- ٥٢٧هـ/١١٣٣م) عبد الجبار بن أبي بكر الأزدي الصقلي، أبو محمد: شاعر مبدع، ولد وتعلم في جزيرة صقلية، ورحل إلى الأندلس سنة ٤٧١هـ، فمدح المعتمد بن عباد، فأجزل له العطاء، وانتقل إلى افريقيا سنة ٤٨٤ هـ، فمدح صاحبها يحيى بن تميم الصنهاجي، ثم ابنه علياً، فابنه الحسن، سنة ٥١٦ هـ، وتوفي بجزيرة ميورقة عن نحو ٨٠ عاماً، وقد فقد بصره. له ديوان شعر مطبوع منه مخطوطة نفيسة جدا في مكتبة الفاتيكان (٤٤٧ عربي) كتبها إبراهيم بن علي الشاطبي سنة ٦٠٧هـ.

راجع في ترجمة سيرته: وفيات الأعيان ٣٠٢/١، والتكملة ٦٣٧، ودائرة المعارف الإسلامية ١٤٥/١، ومطالع البدور ٣٦/١، والاعلام ٢٧٤/٣.

خرسٌ تُعَدُّ من الفِصَاح فإنْ شَدَتْ — جعلت تُغـرّدُ بـالميـاه صفـيرا
وكـأنّمـا في كـلّ غصنٍ فِضّـةٍ — لانَتْ فـأُرسلَ خيـطُها مجـرورا
وَتُريكَ فِي الصّهريج موقِعَ قَطرها — فـوقَ الـزُبـرْجُـدِ لؤلؤاً منثـورا
ضحكَتْ محـاسِنُـهُ إليـكَ كَـأنّمـا — جعلتَ لها زهرَ النّجوم زهورا[1] إلخ

هذه أبياتٌ من عيون الشعر ومُحكَمه، إذا تأملتها جملةً أو استقريتَها واحداً واحداً ونظرتَ إلى موقعها في نفسِك وإلى ما تجده من اللّطفُ والظّرف، لم تجدْ لها مع ذلك صورةً واضحةً في الذّهن، وإنّما كان هذا كذلك لأنّها وإنْ كـانت غايةً في دقّةِ الوصف وبراعةِ السّبك ولُطْفِ التخيُّـلِ. إلاّ أنّ في كلّ بيتٍ صورةً مبهمةً. فهي مجموعةُ صُوَرٍ بعضُها من بعضٍ أدقُّ وألطفُ، ثم ألا تَرى كيف أنّ الشّاعر لا يـزالُ يَحُوم على الشيء فـلا يَقع، وَيَسفّ فـلا يَلمَس، حتى إذا عنّاهُ تصويرُه قال لك كَأنَّما هُو كذا وكذا لقُصورِ اللّغة وعجزِها كما أسلفنا لـك؛ وأيُّ لغةٍ تبلُغُ أنْ تصوّرَ لك الشيء كآلةِ التّصوير الشمسي؟ ليسَ بنا إلى ذلك حاجةٌ لأنَّ ضيقَ حظيرةِ اللّغاتِ مدعـاةٌ لِسعةِ مجـال الخيَالِ، وقِصـر آلاتِها سببٌ في طول متعة الذّهن وَلَذّة الفكـر. وَلَنضرب لذلك مثلاً فإني رأيت سَوْقَ الأمثال أبلغَ

---

(١) لم أستطع العثور على هذه الأبيات في ديوان ابن حمديس الذي صححه وقدم له إحسان عباس، دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٦٠. ولم أستطع العثور عليها أيضاً في ديوان عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الصقلي السرقوسي الذي وقف على طبعه جلستينو اسكيا بياريللي طبع في روميه الكبرى سنة ١٨٩٧.

ونحن لو توقفنا أمام أي بيت من هذه الأبيات نجد فيه صورة جميلة، والصورة في الشعر القديم تزداد جمالاً كلما كانت تعتمد الحسية، والحرفية، والشكلية والجمود.

فعناصر الصورة جميعها ترتكز على الحواس الخمس، وإن كان لا بد من التخيّل، فإنه تخيل أموراً حسيّة مرئية أو مسموعة، أو ملموسة، أو مشمومة أو مذاقة. فالضراغم والعرين، والخرير، والزئير، والماء في البيت الأول شكّل جميعاً عناصر حسيّة. وهي حرفيّة أي أن المشبّه يطابق المشبّه به تطابقاً حرفياً، والمستعار منه يشاكل المستعار له مشاكله تامة، وهو في هذا وذاك جامد حتى في حالة الحركة.

في تصوير المسائلِ في النَّفس وتقريرها عند العقل، وهي بَعْدُ آمنُ لي ولك من الشكّ وأصحُّ لليقين وأحرى أن تبلّغنا جميعاً قاصيَةَ التَّبيين، لأنّه موضعٌ يدقُّ فيه الكلامُ، ولا يُؤمن معه الغموض والإستبهام. قال كثيّر عزة[1]:

وأدنيتِني حتى إذا ما سبيتني بدِلٍّ يُحلّ العُصم سهلَ الأباطح
تجافيتِ عني حين لا ليَ حيلة وخلّفتِ ما خلّفتِ بين الجوانح[2]

هذان بيتانِ ليس فيهما معنى رائعٌ ولا فكرٌ دقيقٌ، ولكنهما يصفان حال قائلهما أبلغَ وصفٍ، ويتغلغلان إلى النَّفس تغلغلَ الماء إلى كبدِ المُلْتاح. وإنما يَرجَعُ الفضلُ في ذلك إلى قوّة الخيالِ. وشرحُ ذلك أنّ الشّاعر لم يتجاوزْ الإشارةَ في بَيْتيه إلى التَّبيين والتَّلميحِ إلى التصريح، فذكر الدَّلَّ ولم يذكرْ كيف دِلّها، وإنْ يكن مَثَّلَ لكَ فعلَه وتأثيرَه، وقال وخلّفْت ما خلّفْتِ بين الجوانِحِ ولم

(١) كُثيِّر عزّه (ـ ١٠٥ هـ ـ ٧٣٣م) كثير بن عبد الرحمن، أبو صخر شاعر متيّم مشهور، من أهالي المدينة، أكثر إقامته بمصر. وفد على عبد الملك بن مروان، فازدرى منظره، ولما عرف أدبه رفع مجلسه، فاختص به وببني مروان يعظمونه ويكرمونه. وكان مفرط القصر دميماً، لكن في نفسه شمم وترفع. يقال له ابن أبي جمعة، وكثير عزة، والملحي، نسبة إلى بني مليح وهم قبيلته. وفي المؤرخين من يذكر أنه كان من غلاة الشيعة وينسبون إليه القول بالتناسخ. أخباره مع عزة بنت جميل الضمرية كثيرة. وكان عفيفاً في حبه، توفي بالمدينة وله ديوان شعر.

راجع في ترجمة سيرته: الأغاني: ٨/٢٥، وشرح شواهد المغني: ٢٤، والوفيات: ١/٤٣٣، وشذرات الذهب: ١/١٣١، وسير أعلام النبلاء: ٤/خ، وعيون الأخبار: ٢/١٤٤، ومعاهد التنصيص: ٢/١٣٦، والآمدي: ١٦٩، وخزانة الأدب: ٢/٣٨١، وابن سلام: ١٢١، والمرزباني: ٣٥٠، والشعر والشعراء: ١٩٨، وتزيين الأسواق: ١/٤٣، ورغبة الأمل: ٢/١٣٤، ثم ٣/٢٠٦ ثم ٥/١١٢، وسمط اللآلي: ١٦١، والتبريزي: ٣/١٤٠، والاعلام: ٥/٢٢٠.

(٢) كثير عزة:

راجع: بيرس (هنري). شرح ديوان كثير عزّة، الجزائر، ١٩٣٠، م ٢، ص ١١٤.

يَقُلْ ماذا خَلَّفَتْ، فترك بذلك مُضطرباً واسعاً للخيال ليتصوّرَ لُطْفَ دِلّها وسحره وفِتْنَته، وَصَبَابَةِ الشّاعر وَشَغَفه وَحَـرْقتِهِ، وسـائرَ مـا ينطوي تحتَ قـوله وخَلّفْتِ ما خلفت، فجاءا بيتين كلّما زِدْتهما نظراً وَتَرْديـداً زادَاك جمالاً وحسنـاً، ولو أنّ الشّاعر أراد الإحاطة بجميـعِ ما خلّفَتْ لكلَّفَ نفسَـه أمراً شـديداً إذا لانَتْ لـه جوانبهُ كان استيعابُهُ هذا قيـداً للخيال وحمـلاً ثقيلاً يـرزَحُ تحتَه وينـوء به، **لأنّ الشّعر يَلذُّ قارئه إذا كان للمعـاني التي يُثيرهـا في ذهن القارىء في كـلّ ساعـة تجديدٌ، وفي كلّ لحظةٍ توليدٌ.** فأمّا مـا يأخـذ على الخيال مَـذهبه ولا يتـرك له مجالاً فهذا هو الغَثُّ الذي لا خيرَ فيه، لأنّ حالاتِ النّفس درجاتٌ، فـإذا أنت صَوَّرْتَ أقصى درجاتها لم تُبقِ للخيالِ من عملٍ إلاّ أن يَسِفَّ إلى ما هـو أحطُّ وأدنى، ولذّة الخيال في تحليقه، ومن ههنا قالوا في تعريف الشعر **أنّه لمحةٌ دالةٌ ورمزٌ لحقائقَ مستترةٍ،** يعنون بذلك أنّ الشّاعر لَيَقْذِفُ بالكلمة فتأخُذُها الأسماعُ وتَعِيها النّفوسُ ويستوعبُ معانيها الخيالُ.

قال (سنت بيف)[1] من مقالٍ له عن لامارتين[2] «إذا تحرّكت عاطفةٌ حادةٌ شاملةٌ نحو مخلوقٍ خيالي، ألا يكون خيراً من أن نُحاولَ تقريبَهُ بالوصف الدّقيق أن نعتمدَ على قوّة الخيال في سَدّ النّقص وَمَلْء الفراغ وإتمام الصورة على خير مما نستطيعُ أن نتمّها؟» وقال في موضع آخر من المقال عينه: «إنّ الشّعر خلاصةُ كـلِ شيءٍ وجوهـرِهِ. فحذار أنْ نغمـرَ هذه القـطرةَ النّفيسة في بحـرٍ من الماء

---

(١) سنت بيف:

SAINTE-BEUVE; CHARLES
Augustin (1804 - 1969)

(٢) لامارتين

LAMARTINE, ALPHONSE:
MARIE LOUIS DE
(1790 - 1869). French poet and statesman.

أو طَوفانٍ من الأصباغِ والألوان. ليس الأصلُ في الشّعر الاستقصاءُ في الشرح والإحاطة في التبيين، ولكنّ الأصل فيه أن نترك كل شيء للخيال. » أهـ.

وهذا صحيح. أذكر أني مرّةً كنت أقرأ قصة (منفرد)[١] في حديقة بيت فِناؤه لجةٌ غمرٌ وروضٌ أخضر، وكانت الشمسُ جانحةً للمغيب، فلما بلغت مناجاة منفرد لنفسه وفي أولها يقول:

«إنّما نحن ألاعيبُ في أيدي الزّمن والمخاوف، تَمضي علينا الأيامُ ثم تَمضي بنا، ولكنّا على هذا نعيشُ - أبغض ما تكونُ إلينا الحياةُ، وأخوَفُ ما نَكونُ نحنُ من الموتِ - على رقابنا هذا المَشنوء، هذا الحِمْل الحيوي الذي ينوءُ به الفؤادُ المضطربُ الذي يُغْرقه الأسى وَيُتْلفه الألَمُ أو اللذةُ التي تنتهي بالألم والخَوَر - في كلِّ أيامِ الحياة، ماضيها ومُقْبلها، (إذ ليس للحياة حاضرٌ) ما أقلَّها ساعات تكِفُّ فيها النّفسُ عن النّزوع إلى الموت، وترانا على هذا نَفُرُّ منه فَرارَنا من الغَدير الصَّرْدِ[٢] في الشتاء! على أنّه بُردُ بُرهة!! إلخ».

أقولُ لمّا بلغتُ قولَه هذا تضاءلَتْ في عينيّ مناجاة هملت[٣] لِنفسه،

(١) قصة منفرد للورد بايرون ١٧٨٨ - ١٨٢٤ م.

(٢) الغدير الصرد: الصَّرْدُ، والصَّرَدُ، والصَّرِيدُ: البردُ، وقيل شدّته فارسي معرب.

قال شيخنا: وصحح جماعة أنه عربي، وأن الفرس أخذوه من كلام العرب، فوافقوهم عليه. صَرِد بالكسر، يَصْرَد صَرَداً فهو صَرِدٌ من قوم صَرْدى. قال الليث: الصَّرَدُ: مصدر الصَّرْد من البرد. والاسم الصَّرْد، مجزوم، قال رؤبة:

بمطرٍ ليس بثلج صَرْدِ.

وفي الحديث: سئل ابن عمر عمّا يموت في البحر صَرْداً، فقال: لا بأس به.. يعني السمك الذي يموت فيه من البرد.

ويوم صَرِدٌ وليلة صَرِدَةٌ: شديدة البرد.

الزبيدي (محمد مرتضى) تاج العروس مادة صرد: ٨/ ٢٧١.

(٣) هملت:

HAMLET, a tragedy be WILLIAM SHAKESPEARE.

وأحسستُ كأنّ الهواءَ قد آضَّ[1] معانيَ وإحساساتٍ ليس أحلى منها في القلب ولا أملأ للصّدرِ، وكأنّ ما ارتفع من أنفاسِ الورد ليسَ رَيّاهُ وَنَفْحَتُه ولكن معناه وَصِفَته. وكنتُ كلما قرأتُ سطراً شعرتُ بما يشعرُ به الواقفُ على ساحلِ البحر، ينظر إلى عِبَابه الطَّموح وَمَوْجه الجَموح، ورأيت المعانيَ تضيء في نفسي، غامضةً، كما يَضيءُ الفجرُ، والخواطر تَـزْخَر في صَدري كما يَـزْخَرُ البحرُ، وما زِلتُ إلى اليوم كُلّما عُدتُ إلى هذه القصيدة جَلَتْ عليَّ ألفاظُها من المعاني مثلما تَجلو أشعةُ الشّمس المُسيطرةُ في الأفق من مشاهد هـذا الوجـودِ ومناظرِهِ، ـ إنّ قيمة الشِّعْرِ ليسَت فيما حوت أبياته، واشتملت عليه شَطراتُهُ فقط، ولكنَّ قيمَته رهنٌ أيضاً بما يختلج في نفسِك ويقومُ في ذهنك عند قراءته، فإنّ الشّعر الجيّد كالبحرِ لا يقفُ عندَه الفكرُ جامداً، وهو كشعاعِ النّور يُضيء لَك ما في نفسِك ويجلو عليك ما في ذهنك.

وأنتَ فإذا استقريْتَ أطوارَ عقلك زادت هذه المسألةُ وضوحاً عندَك وجلاءً، فإنّ أحدنا لَيرى الخاتَم أو الشنف[2] أو غيرهما من أصنافِ الحِلى فيستحسنه وهو لو راقبَ نفسَه لرأس خيالَه قد انتزع هذا الخَاتم أو ذلك الشّنف

---

(١) آضّ: الأيض: العود إلى الشيء، آضَ يَئيضُ أيضاً: عاد. قال الليث: الأيْضُ (صيرورةُ الشيء) شيئاً غيره وتحويله من حاله، وأنشد:

حتى إذا ما آضَ ذا أعْرَافِ كالكَوْدَنِ الموكوفُ بالوكافِ

والأيض: الرجوع، يقال: آضَ فلانٌ إلى أهله، أي رجع إليهم قال الليث: (وآضَ كذا)، أي (صار) يقال: آض سَوادُ شَعْرِه بياضاً. الزبيدي (محمد مرتضى) تاج العروس مادة أيض /١٨/ ٢٣٥.

(٢) الشَّنْفُ: وبالضم لَحْنٌ: القُرْطُ الأعلى أو معلاقٌ في قُوفِ الأذُن أو ماعُلِّقَ في أعلاها وأما ما عُلّق في أسفلها فقُرطٌ. جمع شنوف.

الفيروزآبادي (محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط مادة شنف ٣/ ١٦٥. تاج العروس مادة شنف ٢٣/ ٥٢٩.

من مكانه ووضعَه في خنصرٍ مليحٍ أو قَرّط بـه أذن حسناءٍ بينمـا يقلّبه في كفّيـه وينظر إليه بادياً من قريب ومن بعيد، لأنّ الخيالَ لا يَجْمَدُ أمـام كلمةٍ تَـرِدُ على السَّمْعِ أو منظر تكتحلُ به العينُ إنّما يتوخّى دائباً أنْ يسدَّ كلَّ نقصٍ ويملأ كل فراغٍ.

ولكنَّ الناس ليسوا جميعاً سواء في قوّة التصوّر وحدَّة التخيُّل، فإن بعضهم لَيرى «صُوَراً» صريحةً حيثُ لا يُبصر غيرُهم إلاَّ رُموزاً مجردةً. وهذا من أسباب قوّة العقل ولكنها قُوّة قد تَنْتهي بصاحبها إلى ضعف، فإنّ حِدّة الخيال في مسائلِ الفلسفةِ النّظرية وأمورِ الحياة اليوميّة قد تكونُ مَدْعَاة لتشرّد الذّهن وتمزّق شمل قواه.

* * *

(وبعد) فإنَّ الشِّعْرَ مَجالُهُ العواطفُ لا العقلُ، والإحساسُ لا الفكرُ، وإنما يُعنى بالفكر على قدر إرتباطه بالإحساس. ولا غِنى للشّعر عن الفكر، بل لا بُدَّ أن يَتـدفَقَ الجيّدُ الـرّصين منه بِفيض القـرائحِ ، وَيَتَحَفَّى بنتـاجِ العقول وجَنى الأذهان. ولكن سبيل الشّاعر أَنْ لا يُعنى بالفكر لِذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نَبّهه أو العاطفة التي أثارته، فرُبّما كان الفكرُ أصلاً فُروعُه الإحساسُ وثمارُهُ العواطفُ، وربّما كان فرعاً أصلُهُ الإحساسُ. فالفكرُ من أجل الإحساس شِعْرٌ، والإحساسُ شِعْرٌ، أمَّا الفكرُ لذاته فذلك هـو العلمُ وعلى هذا أكثر من كتبوا في الشِّعْر[١] من فحول العلماء والشعراء.

---

(١) من المسلمات البديهية أن الأدب يقسم إلى نثر وشعـر. والنثر كـلام متحلل من الوزن والقافية ويعالج مشاكل معقدة ترتكـز إلى العقل والمنـطق والتحليل والشـرح والتفصيل والمناقشة، ويهدف أخيراً إلى الفائدة والتعليم.

والنثر الفني قد يأتي بشكل «شعر منثور» وهو نثر يجاري الشعر في نفسه الحماسي وألفاظه الإيحائية واعتماده على التصوير والإيقاع الناشىء من ازدواج العبارات أو تكرار =

خُذ مثلاً لذلك بيت ابن الطثرية(١):

= الألفاظ، ويشبه الشعر في انقسامه سطوراً قصيرة تقابل أبيات الشعر، لكنها متفاوتة حجماً، خالية من الوزن والقافية.

وقد يأتي أيضاً بشكل «نثر شعري» وهو مع اعتماده على التصوير والإيقاع واختيار الألفاظ الشعرية، لا ينقسم إلى سطور قصيرة تقابل أبيات الشعر، بل يظل أقرب إلى النثر في انقسامه إلى فقرات تقصر حيناً حتى تؤلف جملة واحدة مركزة التأثير، وتطول أحياناً فتبلغ سطوراً عديدة.

أما الشعر فهو كلام موزون مقفى ينتظم ـ كلاسيكياً ـ في ستة عشر بحراً، تسيطر عليه المسحة الموسيقية ويهتم بالمعطيات الوجدانية والشعورية، ويعتمد على العاطفة أكثر من اعتماده على العقل والمنطق، كما يهتم بالخيال أكثر من اهتمامه بالواقع.

وهذا يعني أن العنصر العقلي، والعنصر الخيالي، والعنصر الوجداني أو العاطفي، والعنصر الفني موجودة جميعاً في النثر والشعر، لكن بعضها أظهر في هذا دون ذاك، فالعنصر العقلي أظهر في النثر، وعنصري العاطفة والخيال أظهر في لغة الشعر، وهذا بعض ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر.

(١) ابن الطثرية: (ـ ١٢٦هـ/٧٤٤م) يزيد بن سلمة بن سمرة، ابن الطثرية، من بني قشير بن كعب، من عامر بن صعصعة: شاعر مطبوع من شعراء بني أميّة، مقدم عندهم، وله شرف وقدر في قومه بني قشير. كنيته: «أبو المكشوح» ونسبته إلى أمه من بني «طثر» من عنز بن وائل، وفي اسم أبيه خلاف. كان حسن الشعر، حلو الحديث، شريفاً، متلافاً للمال، صاحب غزل وظرف وشجاعة وفصاحة. جمع علي بن عبد الله الطوسي ما تفرق من شعره في ديوان وكذا صنع أبو الفرج الأصبهاني صاحب الأغاني. وفي حماسة أبي تمام، وحماسة ابن الشجري مختارات بديعة من شعره، وهو صاحب القصيدة التي منها:

فديتك! أعدائي كثير، وشقتي بعيدٌ، وأشياعي لديك قليل
وكنت إذا ما جئت، جئت بعلة فأفنيت علاتي، فكيف أقول؟
فما كل يوم لي بأرضك حاجة ولا كل يوم لي إليك رسول

قتله بنو حنيفة في موقعة له معهم يوم الفَلَج (بفتح الفاء واللام) من نواحي اليمامة. وعدّه ابن حبيب ممن قتل غيلة، لأنه بينما كان يقاتل علقت جبته بعرق من الشجر، فعثر، فضربه الحنفيون حتى قتلوه.

أنظر في ترجمة: إرشاد: ٢٩٩/٧، ووفيات الأعيان: ٢٩٩/٢، وسمط اللآلي: ١٠٣، وأسماء المغتالين من الأشراف في نوادر المخطوطات: ٢٤٧/٢، =

فديتُكِ أعدائي كثيرٌ وشُقّتي بعيدٌ وأشياعي لديكَ قَليلُ[١]

قد لا يكون البيتُ خيرَ ما يُتَمَثَّلُ به ولكنّه حَسْبُنا في الإبانة عما نريدُ. فإن ابن الطثرية ،لم يقصدْ إلى سرد هذه الأخبار عليك، ولو أنّ رَجُلاً ساقها إليك نثراً ما تحرّكت لها النفسُ ولا نَزَا لها القلبُ، وهل هي في ذاتها خارجةٌ عمّا تدورُ عليه أكثرُ الأحاديثِ إذا انتظمت بالاخوان عقودُ المجالسِ؟ ولكنك ترى البيتَ برغم ذلك يمتزجُ بأجزاء نفسك ويتّصلُ بفُؤادكَ لأنّ الشّاعرَ بثَّك فيه كمدَهُ الباطن وحسرته الدخيلة ونزعَ فيه بالآمال فانتقل إحساسه منه إليك وتغلغل من نفسِه إلى نفسك.

وكذلك لا بُدَّ في الشّعر من عاطفة يُفضي بها إليك الشّاعر ويستريحُ، أو يُحرّكها في نفسك ويستثيرُها، وإذا كان هذا هكذا فقد خَرَجَ من الشعر كل ما هو (نَثْريّ) في تأثيره، أو ما كان في جُملته وَتَفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفةٌ ولا هو مما يُوقظ عواطفَ القارىء ويحرّك نفسَه ويستفزها، مثل شعر الحوادث اليومية الذي ولع به حافظ[٢] وأشباهه مِمَّنْ لا يفهمون الشِّعْرَ

= والشعر والشعراء: ٣٩٢، والأغاني طبعة الدار: ٨/١٥٥، وطبقات الشعراء: ١٥٠، والتبريزي: ٣/١٦١ و ٤/١٢٢، وحماسة ابن الشجري: ١٤٥، و ١٥٩ و ١٩٩، وفي القاموس المحيط: «الطثرية محركة أم يزيد، وفي الوفيات: بسكون الثاء، ومعجم ما استعجم: أنظر فهرسته، ورغبة الآمل: ٥/١٤١، والاعلام للزركلي: ٨/١٨٣.

(١) فديتُكِ أعدائيَ كثيرٌ وشُقّتي بعيدٌ وأشياعي لديك قليلُ

ورد في الأشباه والنظائر في النحو للسيوطي و «أنصاري» بدل وأشياعي، وورد في الزهرة لابن داود الأصفهاني «إليك» بدل لديك.

راجع: الظامن (حاتم صالح). شعر يزيد بن الطثرية، مطبعة أسعد، بغداد، لا تاريخ: ص ٨٩.

(٢) حافظ إبراهيم: (١٢٨٧ - ١٣٥١ هـ/١٨٧١ - ١٩٣٢م).

محمد حافظ بن إبراهيم شاعر مصر القومي، ومدون أحداثها نيفاً وربع قرن. ولد في ذهبيّة بالنيل كانت راسية أمام ديروط، وتوفي أبوه بعد عامين من ولادته، ثم ماتت أمه =

ولا ينظرون إلى أبعد من أنوفهم ، ولا يَرمون به إلى غير الكَسْب ومجاراة العامة من القُرّاء والكُتّاب ومن الأميين أيضاً . ومثل شعر المديح كلِّه الذي اكتظت به دواوينُ شعراءِ العرب، ومثل مُزدوجة أبي فراسٍ[1]

= بعد قليل، وقد جاءت به إلى القاهرة، فنشأ يتيماً. ونظم الشعر في أثناء الدراسة. ولما شب أتلف شعر الحداثة جميعاً. واشتغل مع بعض المحامين بطنطا فالقاهرة محامياً، ولم يكن للمحاماة يومئذٍ قانون يقيدها. ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج سنة ١٨٩١ برتبة ملازم ثانٍ. وسافر مع حملة السودان، فأقام مدة في سواكن والخرطوم.

ألف مع بعض الضباط المصريين «جمعية» سريّة وطنية، اكتشفها الانكليز فحاكموا أعضاءها ومنهم حافظ فأحيل إلى الاستيداع، فلجأ إلى الشيخ محمد عبده، وكان يرعاه، فأعيد إلى الخدمة في البوليس ثم أحيل إلى المعاش.

اشتغل حافظ محرراً في جريدة الأهرام ولقب بشاعر النيل ، وطار صيته واشتهر شعره ونثره، وكانت مصر تغلي وتتحفز ومصطفى كامل يوقد روح الثورة فيها، فضرب حافظ على وتيرته، فكان شاعر الوطنية والاجتماع والمناسبات الخطيرة.

انقطع حافظ إلى النظم والتأليف زمناً، وعين رئيساً للقسم الأدبي في دار الكتب المصرية سنة ١٩١١م فاستمر إلى قبيل وفاته. وكان قوي الحافظة راوية، سميراً، مرحاً، حاضر النكتة، جهوري الصوت، بديع الإلقاء، كريم اليد في حالي بؤسه ورخائه، مهذب النفس. .

في شعر حافظ إبراهيم إبداع في الصوغ امتاز به عن أكثر أقرانه، توفي في القاهرة. له ديوان شعر، وليالي سطيح، وكتيب في الاقتصاد، والتربية الأوليّة.

كتب في سيرته وشعره: إبراهيم عبد القادر المازني، وأحمد عبيد، وروفائيل مشيخة، وحسين المهدي الغنام، وأحمد طاهر وآخرون.

أنظر في ترجمة سيرته: مشاهير شعراء العصر ١٨١، جريدة السياسة ١ جمادي الأول ١٣٥١هـ، وصفوة العصر: ٦٤٣، وآداب العصر: ٢٣٢، والمنتخب من أدب العرب: ١/١٠٠، ومحمد كرد علي في جريدة النداء بيروت ٧ جمادي الثانية: ١٣٥١هـ، ومصطفى صادق الرافعي في المقتطف أكتوبر: ١٩٣٢، وإبراهيم دسوقي أباظة في المقطم ٢٤ ذي الحجة ١٣٥٥هـ، وشعراؤنا الضباط ٥٣، واعلام من الشرق والغرب ١٠٨، ومعجم المطبوعة: ٧٣٦، والاعلام: ٦/٧٦.

(١) أبو فراس الحمداني: (٣٢٠ - ٣٥٧ هـ/٩٣٢ - ٩٦٨م) الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي، أمير، شاعر، فارس وهو ابن عم سيف الدولة. كان الصاحب بن عباد يقول: =

الـطردية[١] التي يقـول في أولها:

أنعت يـومـاً مـرّ لي بـالشّـام ... ألـذّ مـا مـرّ مِـنَ الأيـام
دعـوتُ بـالصقّـار ذاتَ يـوم ... عنـد انتباهي سَحَـراً من نومي
قُلْتُ لـه اخْتَـر سبعـةً كبـاراً ... كـلّ نـجيبٍ يَـرد الـغبـارا
يكـونُ لـلأرنبِ منهـا اثنـانِ ... وخـمسـةٌ تـغـرّدُ لـلغـزلان
واجْعَـل كِلابَ الصّيـد نَوْبتين ... يُـرسَلُ منهـا اثنـان بعـد اثنينِ
ردُّوا فُـلانـاً وخُـذوا فُـلانـاً ... وَضمّنـوني صيدَكُم ضَمـانا[٢]

= بدىء الشعر بملك وختم بملك ـ يعني امرأ القيس وأبا فراس ـ وله وقائع كثيرة قاتل فيها بين يدي سيف الدولة. وكان سيف الدولة يحبه ويجله ويستصحبه في غزواته ويقدمه على سائر قومه، وقلده منبج وحران وأعمالها، فكان يسكن بمنبج ويتنقل في بلاد الشام، وجرح في معركة مع الروم. فأسر سنة ٣٥١هـ فامتاز شعره في الأسر برومياته، وبقي في القسطنطينية أعواماً ثم فداه سيف الدولة بأموال عظيمة.

قال ابن خلكان مات أبو فراس قتيلاً، قتله أحد أتباع سعد الدولة ابن سيف الدولة، وكان أبو فراس خال سعد الدولة وبينهما تنافس.

لأبي فراس ديوان شعر مطبوع، كتب في سيرته وشعره كل من محسن الأمير، وسامي الكيالي وفؤاد افرام البستاني، وحنا نمر، وعلي الجارم، ونعمان ماهر الكنعاني وآخرون.

أنظر في ترجمة سيرته: وفيات الأعيان: ١/١٣٧، وسير النبلاء ـ خ ـ الطبعة العشرون، وتهذيب ابن عساكر: ٣/٤٣٩، وشذرات الذهب: ٣/٢٤، والمنتظم: ٧/٦٨، والذريعة: ٧/١١٤، ويتيمة الدهر: ١/٣٢، وزبدة الحلب: ١/١٥٧، والاعلام: ٢/١٥٥.

(١) مزدوجة طردية: إطّرَدَ الأمر أو الشيء: تبع بعضه بعضاً وجرى واطّرد الأمر: استقام، وأمرٌ مُطّرِدٌ: مستقيم على جهته قال الصاغاني: والطرد والعكس، أن يَطرد الشيء وينعكس. الزبيدي (محمد مرتضى) مادة طرد: ٨/٣٢٤.

ولعل المقصود هنا بالمزدوجة الطردية إتفاق الصدر والعجز في كل بيت على حرف واحد.

(٢) لم أستطع العثور على هذه الطردية في ديوان أبي فراس الذي صدر عن دار صادر ودار بيروت سنة ١٩٦٢.
=

إلى آخر هذا الهَراء السّخيف. فإنّ هذا الكلامَ ليس من الشّعر في شيءٍ وإنْ كان مَوزوناً مُقفّى. وإنّ عَدَّ هذا الهذْرِ من الشّعر ليَثير سُخْطَ مَنْ لا يعرفْ العرب عليهم وعلى ذوقهم. وأيُّ فرقٍ بالله بين هذا الكلام وبين أنْ يقول لك صاحبٌ إنّي ساكنٌ بيتاً له سلالمُ وفيه أربعُ غرفٍ في كل غرفة نافذةٌ أو اثنتان وأنا أنام فيه وآكل وأشرب؟ إنْ كان هذا شعراً فذلك شعرٌ. وأُقسم ما كان للأرنبِ اثنان ولا أُفردت خمسة للغزلان إلاّ من أجل الوزن والقافية، وعلى أنّ هذه المزدوجةَ قد خَلت من الفكاهة أيضاً فهي مَرْذولةٌ مقبوحةٌ لا جِدّ فيّها يُطبّي[1] الأهواء ولا هزل تستروح به النفوس.

قال سُلْجز[2]: «هذه بديهياتُ الشعر: ينبغي أن يكونَ كلُّ شيءٍ فيه جائشاً بالعملِ أو العواطف. ومن هنا كان الشّعر الوصفيُ البَحْتُ مستحيلاً إذا هو اقتصرَ على الموضوع وخَلا من العمل أو العواطفِ. قال، وإنّك لا تَجدُ في

= كما لم أستطع العثور عليها في الدراسات التي عقدت حول أبي فراس وأخص بالذكر:
- مناهل الأدب العربي، مختارات من شعر أبي فراس، مكتبة صادر، بيروت: ١٩٥٢.
- أبو فراس الحمداني: دراسة في الشعر والتاريخ: جورج غريّب، دار الثقافة، بيروت: ١٩٧١.
- أبو فراس الحمداني، أحمد أبو حاقة، منشورات دار الشروق، بيروت: ١٩٦٠.
- فارس بني حمدان، علي الجارم، دار المعارف بمصر، لا تاريخ.

لذلك اقتضى التنويه.

(١) طَبيَ: طَبَيْتُهُ عنه صَرفته وإليه دَعوته كاطّبيتُه وقُدْتُه. والطُبيُ بالكسر والضم: حلمات الضَرع التي من خُفّ وظلف وحافر سبع، جمع أطباء، وَطَبَيْت الناقةُ طبيً شديداً استرخى طَبِيُها وجاوز الحزام. الطُبيتين: اشتد الأمر وتفاقم فهي طبيّة وطَبُواء.
القاموس المحيط مادة طبي: ٤/٣٥٨.

(٢) سُلجر

Solger (Reinhold)
(1817 - 1866)

شعرِ «هومر» شيئاً من الوصف إلّا كان العملُ محتوياً له»، نقول ولا في شعر غيره من الفحول. وقد علّل هِجل[1] ذلك بقوله: «ليست الأشياءُ ووجودُها مادة الشّعر ولكن مادتّه الصورُ والرموزُ الخيالية».

لا شَكّ في أنّ العاطفةَ في الشّعر هي الأصلُ في هذه المحسناتِ التي يَخلعها عليه قائلوه، ومبعثُ هذا البديع الذي جُنَّ به النَّاس وافتُتِنُوا ببهجته في الزّمن الأخير، وذلك لأنّه لمّا كان الشّاعرُ لا يسوقُ لك الشيءَ من أجل أنَّه حقيقةٌ وحسب، بل كما تراه وتحسه رُوحُه فقد صار لا بُدّ له من لغةٍ حارةٍ مستعارةٍ يترجم بها عنه. وقد يَستعملُ هذه المحسنات طائفةُ النظّامين والمُقلّدين، ولكنّك تراها في كلامهم نافرةً مرذولةً ثقيلةَ الورود على النّفس، ممجوجةً في السُّماع من أجل أنّها محسناتٌ أتى بها صاحِبُها لبريقها ورونقها لا لأنها عالقةٌ بالعاطفة، وإنَّما تراهم يستكثرونَ من البديع والإستعارات والمجازات في كلامهم ليَخفي وميضَها قِدَمُ المعاني وقبحُها وفسادُها، كما تستكثرُ العجوزُ الشّمطاءُ من الحلى لتَخفي هَرَمها وما صنع الدّهر بها، وتتعّهد نفسَها بالطّيب لتذهَبَ نَتَنَ ريحها وَتَدَّهِنُ بالأصباغ لِتَخفي غُضُون وجهها وصفرتَه ودمامته؛ أما الشّاعر المطبوعُ الذي يُؤثر خيالَه في إحساسه أو إحساسُه في خياله، فليست به حاجةٌ إلى الكد والتعمُّل، وإنّما يجيء ذلك منه عفواً علي غير جهد، فلا تكادُ تَحسّ أنّ هنا شيئاً من البديع.

* * *

وإذ قَدْ عرفْتَ ما تقدّم فهذه مسألةٌ رِكَبَ النّاسُ فيها جهلٌ عظيمٌ ودخلَ

(١) هيغل

HEGEL, GEAORG WILHELM
FRIEDRICH (1770 - 1831)
German Philosopher.

عليهم منها خطأ فاحشٌ وهي هل يُمكن أن يكون النّثر شعراً؟ فقد ترى أكثر النّاس في هذا البلد المَنحوس على أنّ الوزنَ ليس ضرورياً في الشّعر، وإنَّ مِنَ الكلامِ ما هو شعرٌ وليس موزوناً. حتى لقد دفعت السخافةُ والحَمَقُ بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديدِ من الشّعر وهم يَحْسَبُون أنّهم جاؤوا بشيءٍ حسن وابتكروا فناً جديداً، ولولا إشفاقي على القُرّاء لأوردتُ لهم أمثلةً من ذلك. والأصل في هذا الخطأ الذي دخل عليهم هو فيما أظنُّ وأعلم، أنّ النّظمَ شيءٌ يستطيعُهُ كلُّ النّاس إذا هم عالجوه، ولكنّ الشّعر مَلَكَةٌ لا يُؤتاها إلاّ القليلُ، وإنّ كثيراً من الكلام المنثور يُشْبه الشّعر في تأثيره: أنظر ما يقول سيد كُتّاب مصر (سابقاً) المويلحي[1] في هذا المعنى:

(١) المويلحي: إبراهيم بن عبد الخالق (١٢٦٢ - ١٣٢٣ هـ/١٨٤٦ - ١٩٠٦م) كاتب مصري، رشيق الأسلوب، قويه، نقاد. أصله من مويلح في الحجاز، وأول من انتقل إلى مصر من أسلافه جده أحمد. ولد إبراهيم وتوفي في القاهرة، اشتغل في التجارة ثم كان عضواً في مجلس الاستئناف، واستقال فأنشأ مطبعة، وعمل في الصحافة. دعاه الخديوي إسماعيل إلى إيطاليا فأقام معه بضع سنوات، وأصدر في أوروبا جريدة «الاتحاد» وجريدة «الأنباء»، وسافر إلى الأستانة سنة ١٣٠٣هـ، فجعل عضواً في مجلس المعارف وأقام نحو عشر سنوات، وعاد إلى مصر فكتب كتابه «ما هنالك» يصف فيه ما رآه في عاصمة العثمانيين ونشره غفلاً من اسمه، وأنشأ جريدة «مصباح الشرق» أسبوعية، وكان كثير التقلب في الأعمال يصدر الجريدة فيغلقها، ويبدأ بالعمل، ولا يلبث أن يتحول إلى سواه.

أنظر: تاريخ الصحافة العربية: ٢/٢٧٥، مذكرات عناني: ١٩٥، الاعلام: ١/٤٥. ولعل إبراهيم هذا هو الذي يقصده المازني بدليل قوله: سيد كتاب مصر سابقاً. ولأن هذا الكتاب صدر في طبعته الأولى سنة ١٩١٥م. ولكننا سنترجم أيضاً لنجله محمد للدقة، فاقتضى التنبيه.

المويلحي محمد بن إبراهيم بن عبد الخالق (١٢٧٥ - ١٣٤٨هـ/١٨٥٨ - ١٩٣٠م) أديب في إنشائه إبداع، اشتهر بكتابه «عيسى بن هشام»، ونشر أبحاثاً ومقالات كثيرة في كبريات الصحف المصرية، تعلم في الأزهر، ثم في مدرسة الأنجال (أنجال الخديوي إسماعيل) ونشأ في نعمة مع والده، ولي منصباً =

«ويُوجدُ الشّعرُ في المنثورِ كما يُوجد في المنظوم إذا أحدَثَ تأثيراً في النّفس، ومثل ذلك ما تَراه في كَلامِ الأعرابي وقد سُئل عن مقدار غرامه بصاحبته فقال: «إنّي لأرى القمرَ على جدارها أحسنَ منه على جدران النّاس» وكقول الآخر: «ما زلتُ أُريها القمرَ حتى إذا غاب أَرَتْنِيهِ.» . اهـ.

وقد فَاته هو وأضرابه أنّ النّثر قد يكون شعريّاً ـ أي شبيهاً بالشّعر في تأثيره ـ ولكنّه ليس بشعرٍ، وأنّه قد تغلُب عليه الرّوح الخيالية ولكن يُعْوِزه الجسم الموسيقي، وأنّه كما لا تصويرَ من غير ألوان، كذلك لا شعرٌ إلاّ بالوَزن. وليس من يُنكر أنّ الشّعرَ فنٌّ، فإن صَحّ هذا فما هي آلاته وأدواتُه؟ وهل النّثر فنٌّ آخرُ أم الاثنان فنٌ واحدٌ؟ ليس لهذه الأسئلة إلاّ جوابٌ واحدٌ. قال هِجلْ: «الوزن أول ما يستوجبُه الشّعرُ ولعله ألزمَ مما عداه»اهـ.

وتعليلُ ذلك فيما نعلم أنّ كلَّ عاطفةٍ تستولي على النّفس وتتدفّق تدفقاً مستوياً لا تزال تتلمّس لغةً مستويةً مثلها في تدفّقها؛ فإما وُفقتْ إليها واطمأنت، وإلاّ أحسَّت بحاجةٍ ونقصٍ قد يعوقان تدفُقها الطبيعي، وربّما دفعاها إلى مجرى غير طبيعيّ فيضرّ ذلك بالجسم والنّفس جميعاً، كالحامل لا تزالُ تتمخَّض حتى تَلِدَ. وهذا هو السبب فيما يجدُهُ الشّاعر من الرّوح والخِفّة بعد أنْ ينظمَ إحساسَه شِعراً، ولم تزل العواطفُ العميقةُ الطويلةُ الأجل ـ مُذْ كان الإنسانُ ـ تَبْغي لها مخرجاً وتَتَطَلّب لغةً موزونةً، وكلما كان الإحساسَ أعمقَ كان الوزنُ أظهرَ

= في وزارة الحاقانية سنة ١٨٨١ فاستمر سنتين، ونشبت الثورة العرابية، فكان من رجالها، وأصدر منشوراً ثورياً. عزل بعد الثورة، فسافر إلى أوروبا والآستانة، ثم عاد إلى مصر، وعمل في تحرير بعض الصحف. وعين معاون إدارة بالقلوبيّة فالغربيّة، لكنه استقال وأنشأ مع أبيه جريدة «مصبح الشرق» سنة ١٨٩٨م وعين مديراً لإدارة الأوقاف. فظل إلى سنة ١٩١٥، واعتزل ولزم منزله وألف كتابه الثاني «علاج النفس»، وفلج في أواخر أيامه.
أنظر في ترجمته الاعلام للزركلي: ٣٠٥/٥.

وأوضحَ وأوقعَ، ولكنّه لا بُدَّ لذلك من أنْ يجمعَ الإحساسُ بين العمق وطولِ البقاء فإنَّ بادرةَ الغضب على حِدَّتها ليس لها علاقةٌ طبيعيةٌ بالوزن ولا بالموسيقى(١).

(١) لا بُدّ من الإشارة إلى علاقة الشعر بالموسقى. فالمعروف أن الشعر وليد اللاوعي، يستمد قوته من الألفاظ المفردة التي تلفت النظر بغرابتها أو رنتها الموسيقية، بالإضافة إلى أنه يخضع لقانون الزمن أي الوزن أو قياس الوقت.

فالشعر في الدرجة الأولى موسيقى يشبهها في الوزن وانسجام الأصوات وترجيعها بصورة مشتقة بين طويل وقصير، ضعيف وقوي. لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تنضبط بها وقفات الموسيقى. والتعبير الموسيقي أصفى من التعبير الشعري، لأن الأصوات أقرب إلى النفس من الألفاظ وأوفى تعبيراً، لكنه تعبير غير محدود ولا مقيّد، بل يفهمه كل سامع على طريقته، بينما تعبير الشعر أقرب إلى الوضوح والتحديد لأنه محكوم بمعاني الألفاظ..

والشعر يشبه الموسيقى في قافيته وفي انسجام الصوت وإيقاعها وسهولة جريها على اللسان، ويشبهها في دلالة الأصوات على المعاني بحيث يفهم السامع المعنى من الرنّة والوقع، وإن عجز عن فهم الألفاظ.

والموسيقى الخارجيّة في الشعر تنبعث من التنوين والإعراب والتسجيع والتوازن والازدواج، وأنواع البديع اللفظي، كما تنبعث من تآلف الحروف وتنوع الأصوات والحركات والجمل بحيث تتناوب الحركات الطويلة والقصيرة، وتزيد مواضع الفتح على مواضع الضم والكسر لما في الفتح من خفة ولين.

واللغة العربيّة نفسها غنيّة بالألفاظ التي تنم فيها الأصوات عن المعاني كما في الموسيقى. فحرف الحاء مثلاً يقترن بمعاني الراحة والانبساط والكشف والانسياب، وحرف الميم الشفوي يقترن بمعاني الشم واللثم وما له علاقة بالفم والشفتين، وحرف الشين يقترن بمعانٍ صوتيّة تشبه الخشخشة.

أما الموسيقى الداخلية في الشعر فتنبعث من الانسجام واللّحن والإيقاع سواء في ذلك إيقاع الوزن أم إيقاع النبرة أم الصوت أم النغم.

فإيقاع الوزن في الشعر يقابل الإيقاع الزمني في الموسيقى لأنه يقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل. فالوزن يضبط لقارىء الشعر زمن القراءة، كما يضبطه لعازف الموسيقى. وفي انقسام الوزن إلى أشطر تحديدٌ لمواضع الوقف الرئيسية.

=

إذاً فالوزن ضروريٌّ في الشّعر وليس هو بالشيء المُصطلحِ عليه؛ ولكنّه جوهريٌّ لا بُدَّ منه وإن شئتَ فَقُلْ هو جُثْمانُ الشّعر، وليس يكفي أنْ تدعوه ثوباً يخلعُه الشّاعرُ على معانيه فتشير بذلك إلى أنّه شيءٌ منفصلٌ عن الشّعر، لأنّ الإنسان لم يخترعْ الوزنَ ـ لا ولا القافية ـ ولكنّهما نشأا منه، ولا شِعْرُ إلاّ بهما أو بالوزن على الأقل. قال بيتهوفن:(١) «النَّغمُ حياةُ الشّعر «الحسية» ألا ترى كيف أنَّ ما تحتويه القصيدةُ من معاني الروح يصيرُ شعوراً حسّياً بالنغم؟»اهـ.

فليس الشّعرُ كما يقول ورد زوورث(٢) نقيضَ النّثرـ كلا! كذلك ليس الحيوانُ نقيضَ النّبات، ولكنّ بينهما على ذلك فَرقاً عضوياً لا سبيل إلى إغفاله. وليس النّظمُ مرادفاً للشّعر ولكن الوزنَ على هذا جُثمانه الذي لا بُدَّ منه ولا غنى عنه. وقد يكونُ النثرُ شعريّاً جائشاً بالعواطفِ ولكنَّه ليس شعراً. ولا بُدَّ من تفهُّم ذلك فإنّ فيه الحدَّ بين الشِّعْرِ وبين غيره من فنونِ الكلام.

* * *

= أما الإيقاع النبري فهو قائم على تقوية بعض المقاطع دون غيرها، أي المقاطع المشدّدة والطويلة الممدودة. والإيقاع الصوتي فيظهر في رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخائه. فالمقطع الذي يقف عليه النبر يرتفع معه الصوت تلقائياً، ثم يرتفع ارتفاعاً عفوياً في المواقف العاصفة، وينخفض في حالات الهدوء والاستقرار والمناجاة حتى يصير همساً.

وأما إيقاع النغم فهو أكثر أنواع الإيقاع شيوعاً وتفرعاً، ونعني به تكرار حروف أو أصوات أو ألفاظ بعينها.

وعلى العموم فالمقاطع القصيرة تشير إلى السرعة، وفي المواقف العنيفة تتراكم الحروف الضخمة المشدودة، وفي مواقف الرقة واللين والحنين تطول الأصوات وتتوالى الحروف الرقيقة وتغلب حركات الكسر وحروف الهمس التي جمعها العرب بعبارة: «حثه شخص فسكت».

(١) بيتهوفن- **BEETHOVEN, LUDWIG VAN (1770-1827). German Composer, Considered by many the greatest composer who ever lived.**

(٢) وردزورث:

WORDXWORTH, WILLIAM (1770 - 1850) English Poet.

ننتقلُ الآن إلى الكلام عن واسطة[١] الشّعر وأنَّ لبُوسَه الجمالُ وهي مسألةٌ كثيراً ما يُغفلها الكتّابُ والنقاد والشُّعراء أيضاً لسوء الحظّ: قال جان بول رختر[٢]:

«إنّ عالَمَ الفنونِ يجبُ أنْ يكونَ أسمى العوالمَ وَأَبهاها ـ حيثُ يَحَوْرُ كلّ ألمٍ إلى لذةٍ مُضاعفةٍ، وحيث يُشْبهُ الواقفَ على قمة شامخٍ من الجبال تَنْفجر العاصفةُ على العالم تحتَه ولا يُصيبه منها إلاّ نسيمٌ بـرودٌ... فكلُّ قصيـدةٍ غيرُ شعرية إذا كان ختامها غير موسيقي..» أهـ.

ولَعمري انّه عالمٌ آخر يتراءى فيه عالَمنا ولا يُراقُ في معاركه من الدّماء إلاّ مِثْـلُ ما يُـريقه الإلّـه المجروحُ من دمـه المعسول، وأظهـرُ ما يكـون ذلك، في الموسيقى «الصارخة كالإلّه الموجعِ» ـ كما يقول كيتس[٣] ـ حيثُ تَرى الألحانَ التي تُحيِّر الدموعَ في الجفونِ لا تزالُ تُلطفُ منها رُوحُ الجمالِ السائدةِ عليها، وإنّ في ذهن كلِّ شاعرٍ لَلَحناً يُخفِّف من ألم خواطره. وَأَظْهرْ مَا يكونُ الشّاعر، في هذا اللحن، وليس تَعْبيه قيود الوزنِ ولا تبرّحُ به أغلالُ القافية ـ فإنه لا يَشقى بالوزن ـ لا وَلا بالقافيةِ ـ إلاّ العقلَ الأسيرَ المكبول.

وإذا كان امتيازُ الشّعر بالتّأثير فليس لشاعرٍ على شاعرٍ فضلٌ في مذهبنا إلاّ

---

(١) واسطة الشعر: وَسَطَ يَسِطُ القوم: جلس وَسَطَهم، فهو واسط.
الواسط: الباب، مقدم الكُور.
الـواسطة: مؤنث الـواسط، مقدم الكُـور، الجوهـرة التي في وسط القلادة وهي أجودها.

(٢) ريختر RICHTER, JOHANN PAUL FRIEDRICH. (1763 - 1825). German Novelist and Humorist.

(٣) كيتس: KEATS, JOHN (1795-1821) one of the greatest English Romantic Poets.

بسهولةِ مَدخلِ كلامه على النّفس وسرعة إستيلائه على هواها، ونَيله الحظَّ الأوفَر من مَيْلها، وإنّما يُلائمُ الشّاعرُ بين أطراف كلامِهِ، ويُساوقُ بين أغراضه، وَيَبْني بعضَها على بعضٍ، ويجعلُ هذا بسببٍ من ذاك لتكونَ عبارته أفعلَ باللُّبِّ، وأملكَ للسّمع والقلب، وأبلغَ في التأثير. والشّاعر في ذلك كصانعِ الدّيباج، يُوَشّيه بمختلف التصاوير. . ومُتناسبها ليكونَ أملأ للعين، وأوقَعَ في النّفس، وأعلقَ بالقلب، وليست المزيّة كما يَتوهَّمُ مَنْ لا يتدبّرون الكلامَ، في أنَّ هذا أكثر تأنُّقاً من ذاك، وأحسن تحبيراً، بل المزيّةُ في أنّ أحدهما أقدرُ على إيلاجِ المعنى ذهنَ القَارىء ـ وذلك هو الأصلُ في جميعِ فنونِ الكتابة.

قد يكونُ عمقُ الفكرة مانعاً من فهمها، ولكنَّ الغُموضَ على أيَّة حالٍ عيبٌ في الشّاعر أو الكاتب، لأنّ الكلامَ مَجعولٌ للإبانة عن الأغراض التي في النّفوس، وإذا كان كذلك وجب أنْ يُتخيَّر من اللّفظ ما كانَ أقربُ إلى الدّلالة على المراد وأوضحُ في الإبانة عن المعنى المطلوبِ، ولم يكنْ مُسْتَكْرَهُ المطلعِ على الأُذن، مُستنكَر الموردِ على النّفسِ، حتى يَتأبّى بغرابته في اللّفظِ عن الإفهامِ أو يَمْتنع بتعويص[1] معناه عن التّبيين. فما كان أقربُ في تصوير المعاني وأظهرُ في كشفها للفهم، وكانَ مع ذلك أحكمَ في الإبانة عن المراد وأشدَ تحقيقاً في الإيضاحِ عن الطلب، وأعجَب في وضعه، وأَرشَقَ في تصرّفه، وأبرَع في نظمه، كان أولى وأحقَّ بأن يكونَ «مؤثراً»، وليس معنى هذا أنّ «التّأثير» لا يَتأَتّى إلاّ ببراعة اللّفظ ورشاقةِ العبارة، فقد يكون الكلامُ حسناً «مؤثراً» ويتّفق

---

(١) عوص: عَوِص الكلام يَعْوَص، وَعَاصَ يَعَاص (عياصًا) بالكسر، (وَعَوَصاً) محركة: صعب. وعَوِص الشيء عوصاً: اشتد. (والعويص من الشعر، ما يصعب استخراج معناه) نقله الجوهري، قال الشاعر:

وأَبْنِي من الشّعر شِعراً عَوِيصاً ... يُنسِّي الرُّواة الذي قَدْ رَوَوْا

الزَبيدي (محمد مرتضى) تاج العروس مادة عوص: (١٨/٤٨).

له ذلك من غير رشاقةٍ وَلاَ نَضارةٍ ، **وإنمـا الألفاظ أوعيـةٌ للمعاني فـأحسنُها أشفُّها وأشرقُها دلالةً على ما فيها**[١] .

فقد تبلغُ بالعبارة العارية العاطلةِ ما لا تبلغُه بالكلامِ المفوَّف[٢]، بل قـدْ يكونُ التأنقُ إذا أسرفَ فيه الشّاعرُ أو الكاتبُ أو جَهلَ مواضِعَه، وأخطأ مواقِعَه، أو تكلّف له على غير حاجةٍ إليه، حائلاً بينه وبين مـا يريـدُ من نفسِ القارىء. ألا ترى كيف جنى (أبو تمـام) على نفسِه بحبّـه لتطريـزِ الكلامِ ، ومبـالغته في تَـدْبيجـه، وإسـرافـه في استعمـال الخشن النّـافـر من الألفـاظ، وإكثـاره من الاستعاراتِ والتكلّف لها إغتراراً بما سبق من مثل ذلك في كلامِ القدماء، حتى كَثُر في شعره الرَّثُّ الفاسدُ، والغامضُ الذي يَنْبو عنه الفهمُ، وحتى صار أصبرَ النّاس لا يَقْوى على إتمام قصيدةٍ من شعره من غير تحامُلٍ على نفسه، وإرهاقٍ

---

(١) قال الجاحظ: أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه. . فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، كان صحيح الطبع، بعيداً عن الإستكراه، ومنزهاً عن الإخلال مَصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة. راجع البيان والتبيين ج ١، ص ٨٣.

وقال الجاحظ أيضاً: «المعاني مطروحة في الطريق. . . وإنما الشـأن في إقامـة الوزن، وتخَيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجـودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».

راجع كتاب الحيوان: ج ٣، ص ١٣١.

(٢) المفوف: الفَوْفُ بالفتح والضم مثانة البقر ومصدر ما فاف عني بخير ولا زنجَرَ وهو يفوفُ به فَوْفاً، وهو أن يسأله شيئاً فيقول بـظفر إبهـامه على ظفـر سبّابتـه ولا هذا، وبـالضم: البياض الذي في أظفار الأحداث. القاموس مادة فوف: ١٨٨/٣.

والفُوفُ: ضربٌ من برود اليمن، وقال ابن الأعرابي: وهي ثياب رقاق من ثياب اليمن موشّاة.

والفُوفُ: قطع قطن ثبت في بعض أصول الصحاح وسقط من بعض. تاج العروس مادة فوف: ٢٣٢/٢٤.

لذهنه، وحتى جاء شعرُه غيرُ مستوٍ، لكثرة اعتسافِه ومزجه الغَرَر بالعَرَر(١)، والمأنوسِ بالوحشي الكدر. أُنظر إلى قوله يصف قصيدةً له:

لهـا بينَ أبوابِ المُلوكِ مَـزامرٌ مِنَ الذِّكر لم تُنفخْ ولا هي تُزمَّرُ(٢)

فجعلَ كما ترى للقصائد مزامرَ إلاّ أنها لا تنفخُ ولا تُزمر، ثم تأمـل قولَـه وما أحسنه وألطفه:

أيــامُنـا مَصقــولَـةٌ أطـــرافُهـا بـكَ والليَالي كُلُّهـا أَسْحـارُ(٣)

فقد تراه يخلطُ الحسنَ بالقبيح والجيِّد بالرديء والحلوَ بالمرّ، وذلك لا رَيْبَ نتيجَةَ التكلّف، ولو أنّه أطلق نفسَه على سجيّتهـا ما اختلف شِعْـرُه هذا الاختلاف، ولا عَظُمَ الفَرْقُ بين جيّده ورديئه، وإنما رأى أبو تمام أشياءً يسيرةً من بعيد الاستعارات متفرقةً في أشعار القُدما وإن كانت لا تنتهي في البُعد إلى هذه المنزلة ـ فاحتذاها وأَحَبَّ الإبداعَ في إيراد أمثالِها فاحتطب واستكثر منها.. وقد وقع في هذا العَيْب كثيرٌ من كُتّابِ العربِ وشعرائهم.

على أني لستُ أنكر أَنّ الاستعارات المصيبة وما يجري مجراها من أنواعِ

---

(١) الغَرَرَ محركة والقربة ملأها، والطير همّت بالطيران ورفعت أجنحتها، والغرّة والغُـرْغُرة بضمهما بياض في الجبهة، وفرس أَغَرُّ وَغَرَّاءُ والأغر: الأبيض من كل شيء، ومن الأيام الشديدة الحرّ وهاجرة وظهيرة.

راجع الفيروزآبادي (محمد بن يعقوب) القاموس المحيط، مادة غرر: ٢/١٠٤.

العَرَر: العَرُّ، والعُرُّ والعُرَّة: الجَرَب، قال النابغة:

فحمّلتني ذنبَ امرىءٍ وتركته كذي العُرِّ يُكوَى غيرُه وهو راتع

وعرّه: ساءه قال قيس بن زهير:

يا قومنا لا تعُرُّونا بداهية يا قومنا واذكروا الآباء والقَدَما

الزبيدي (محمد مرتضى) تاج العروس مادة عرر: ٥/١٣.

(٢) تُزَمَّرُ: تروي ولا هي تُتزمّر، راجع ديوان أبي تمام: ٢/٢١٦.

(٣) راجع ديوان أبي تمام: مجلد ٢، ص ١٨١.

البديع قد تُبرزُ المعنى في أحسن معرضٍ، مثل قوله: ﴿هُنَّ لباس لكم وأنتم لباس لهن﴾[(١)] فإن ذلك أدل على اللصوق وشدة المماسة، ومثل قول الشاعر:

(رأيتَ يدَ المعروفِ بعدك شُلّتِ)

ومثل قول البحتري في وصف البركة:

فحاجبُ الشّمس أحياناً يُضاحكها وريِّقُ الغيثِ أحياناً يُباكِيها[(٢)]

وقولُ أبي تمام:

«فقد سَحَبت فيها السحابُ ذُيولَها»[(٣)]

وهو كثيرٌ في كلام العرب وشعرهم وخطبهم وأمثالِهم وليس بنا إلى استقصاء ذلك حاجة، ولكن للجمالِ العاطلِ أيضاً روعةً وجلالاً، ونَضْرةً ومَلاحةً، وموقعاً حَسَناً، ومستمعاً طيّباً. وعليه فِرَند[(٤)] لا يكونُ على غيره مما

(١) البقرة: ١٨٧.

(٢) حاجب الشمس: ناحية منها، أول ما يبدو منها مستعار من حاجب العين، وحواجب الشمس أشعتها.

وحاجب الشمس يروى في بعض النسخ «فَرَونق الشمس» ورونق الشمس حسنها وأشراقها، وهي أقرب إلى طبع البحتري للمقابلة بين لفظتي رونق وريق وهو جناس ناقص. الريّق: أن يصيبك من المطر شيء يسر.

راجع ديوان البحتري، جمع حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر، لا تاريخ م ٤، ص ٢٤١٨.

(٣) لم أستطع العثور على شعر هذا البيت «صدراً أو عجزاً» في ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي وتحقيق محمد عبده عزام بأجزائه الثلاثة دار المعارف مصر، ١٩٦٤.

ولم أستطع العثور عليه أيضاً في ديوان أبي تمام الذي جمعه عبد الحميد يونس وعبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح، مصر، لا تاريخ.

(٤) الفِرَند والفِرِنْدادُ بالكسر: شجرٌ قاله ابن سيده، وقيل رمله مشرفة في بلاد بني تميم، ويزعمون أن قبر ذي الرّمة في ذروتها، قال ذو الرمة:

ويافِعٌ من فرنداذَينِ مَلْومُ.

ثناه ضرورة.

عَسُر بروزُهُ واستكره خروجُهُ، وتأثيرُ العبارة لا يكـونُ بحسن تأليفهـا، وجودةِ تركيبها، وجمالِ وصفها، فإنّ ذلك وحدَهُ ـ على شِدّة الحاجة إليه ـ غيرُ كافٍ، بل لا بُدَّ للشاعرِ كما أسلفنا أن تكونَ نواحي نفسه جائشةً بما يحاولُ أنْ ينسجَه من خيوطِ الألفاظ، ولهذا كان المديح ثقيلاً على النَفْسِ ممجوجاً في الأُذن إلاّ في الندرةِ القليلةِ والفلتةِ المُفردة، فليست فضيلةُ التأثير براجعةٍ إلى ارتباط الكَلِم بعضُها ببعض، وتناتج[1] ما بينها، ولا إلى خصائصَ يصادفها القارىءُ في سياقِ اللّفظ، وبدائعَ تروعُه من مبادىء الكلام ومقاطعه، ومجـاري الْفِقَرِ ومـواقعها، وفي مضرب الأمثالِ ومساقِ الأَخبار، ولا إلى أنك لا تجدُ كلمةً ينبو بها مكانَها، أو لفظةٍ يُنكر شأنها؟ بل فضيلةُ التأثير راجعةٌ أيضاً وفي الغالب إلى شعـورٍ جَمٍّ وإحساسٍ قويٍّ بما يجري في الخـاطر ويَجيشُ في الصّـدر وإلى القُدرة على إبراز ذلك في أحسن حلاه. أُنظر إلى أبياتِ البحتري في وصف الإيوان «إيوان كسرى»:

= وفي التهذيب: فِرندَادٌ: جبل بناحية الدّهناء، وبحذائه جبلٌ آخر ويقال لهما معاً: الفُرندادان.

وفي معجم البلدان: فرنداذ. قال وبحذائه جبل آخر يقال لهـا الفرنـداذان. أما ديوان ذي الرمة ففيه الدال الثانية غير المعجمـة كالأصـل والمقاييس واللسـان. وجعل اللسان مادة فرند مستقلة عن فرد.

الزبيدي (محمد مرتضى) تاج العروس، مادة فرد وفرند: ٨/٤٨٧.

(١) تناتُج: أنتجت الفرس: إذا حملت وحان نتاجها. قال أبو زيد: فهي نتوج ومُنتج إذا دنا ولادها.

تناتجت الإبل: إذا أُنْتِجَت. ونوق مناتيجُ. وفي المجاز: الريح تنتج السحاب: تَمْريه حتى تخرج قطره.

راجع: تاج العروس مادة: نتج: م ٦، ص ٢٣٢.

وربما كان المقصود بالتناتج هنا التوالد والتفاعل.

حَضَـرتْ رَحْلِيَ ٱلْـهُمُـومُ فَـوجَّـهْـ ـتُ إلىٰ «أَبْيَضِ ٱلْمَدَائِنِ» عَنْسِي(١)
أَتَسـلَّى عـن ٱلـحُـظُوظِ، وآسَـى لِمَحَـلٍّ مِنْ «آلِ سَـاسَـانَ» دَرْسِ(٢)
أَذْكَـرَتْنِيهِمُ ٱلـخُـطُوبُ التَّـوَالِي؛ وَلَقَـدْ تُـذْكِـرُ ٱلخُـطُوبُ وتُنْسِي(٣)
وَهُمُ خـافِضُـونَ فـي ظِـلٍّ عـالٍ مُشْـرِفٍ يَحْسِرُ ٱلعُيـونَ ويُخْسِي(٤)

اعتمدنا في شرح هذه الأبيات على ما جاء في شرح ديوان البحتري بشرح حسن كامل الصيرفي والمخطوطات التي اعتمدها الشارح حسب ترتيبها هي :

مخطوطة كوبريلي بالآستانة ،ب ـ مخطوطة المكتبة الأهلية بباريس. ج ـ مكتبة ميونخ. د ـ مكتبة أسعد أفندي الآستانة. هـ ـ و ـ ز ـ ج ـ ي ـ ن مخطوطات دار الكتب المصرية. ط ـ مكتبة الأزهر. ك ـ مكتبة المستشرقين الألمان بمدينة هال. ل ـ مكتبة محمد صبري. م ـ مكتبة شيخ الإسلام. س ـ مكتبة عاشر أفندي.

(١) هـ «حصرت». ي «فجلت» تحريف. حضرت: نزلت وطرأت. العنس: الناقة القوية.
ثمار القلوب: ١٤٣ ـ معجم البلدان ١: ١٠٩، ٤٢٧ أوروبا؛ و ١: ١٠١، ٩٣٥؛ مصر ١: ٨٥، ٢٩٥ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٤ ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت.

(٢) درس: أي مندرس وهو ما عفا أثره. آل ساسان: (بنو ساسان). معجم البلدان ١: ١٠٩، ٤٢٧، ٤: ٣١ أوروبا؛ ١: ١٠١، ٣٩٥؛ ٧: ٢٨ مصر؛ ١: ٨٥، ٢٩٥؛ ٤: ٣٠٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٤ ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت «عن الخطوب».

(٣) أو إخوتها، هـ، ل «أذكرتنيهم»، «رب ذكّرتنيهم».
معجم البلدان ١: ١٠٩، ٤٢٧؛ ٤: ٣١ أوروبا؛ ١: ١٠١، ٣٩٥؛ ٧: ٢٨ مصر؛ ١: ٨٥، ٢٩٥، ٤: ٣٠٦ بيروت «ذكّرتنيهم».

(٤) يحسر: يرد البصر كليلاً.
يخسى: يخسى (مخففة الهمز) بمعنى يحسر. وفي القرآن الكريم: ﴿ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير﴾ الآية ٤ سورة الملك.
خافضون: ناعم العيش. ويريد الشاعر هنا المقابلة بين هذه العبارة «خافضون» وعبارة «في ظل عال». يشير بذلك إلى بلاد فارس بحدودها وما يكتنفها من شواهق الجبال، كما يشير إلى باب الأبواب الذي كان في أقصى شمالي بلاد شروان، وهو تعريب لفظة دربند أي باب، وكانت أجل مواني بحر قزوين. وقد ذكر جغرافيو =

حِلَلٌ لم تَكُنْ كَـأَطْـلَالِ «سُعْـدَى» في قِفَـارٍ مـن آلْبَسَـابِسِ مُلْسِ [١]

وَمَسَـاعٍ ، لَـوْلَا آلْمُحَـابَـةُ مِنِّي ، لم تُطِقْها مَسْعَاةُ «عَنْسٍ» و «عَبْسٍ» [٢]

نَقَـلَ الـدَّهْـرُ عَهْـدَهُنَّ عن الْجِـــدَّةِ حتى رَجَعْنَ أَنْـضَـاءَ لُـبْسِ [٣]

فكَـأَنَّ «آلْجِـرْمَـازَ» مِنْ عَـدَمِ آلأُنْـسِ وإِخْـلَالِـهِ بَـنِيَّـةُ رَمْسِ [٤]

= العرب أن أنوشروان ملك الفرس في المائة السادسة للميلاد هو الذي بنى سوراً يمتد من دربند حتى الغرب بالصخر والرصاص وجعل عرضه ثلثمائة ذراع وعلّاه حتى ألحقه برؤوس الجبال ثم قاده في البحر وجعل عليه باباً ووكل به الحراس، ولذلك يقول عن السور في البيت التالي «مغلق بابه . . .».

معجم البلدان ١ : ١٠٩ ، ٤٢٧ ؛ ٤ : ٤١ أوروبا؛ ١ : ١٠١ ، ٣٩٥ ؛ ٧ : ٢٨ مصر؛ ١ : ٨٥ ، ٢٩٥ ؛ ٤ : ٣٠٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٤ .

(١) حلل جمع حلة (بكسر الحاء) : منازل.

البسابس: القفار. الملس: التي لا نبات فيها.

يقارن الشاعر بين حياة الفرس الناعمة وحياة العرب المتقشفة.

معجم البلدان ١ : ١٠٩ ، ٤٢٧ و ٤ : ٣١ طبعة أوروبا؛ ١ : ١٠١ ؛ ٣٩٥ و ٧ : ٢٨ طبعة مصر؛ ١ : ٨٥ ، ٢٩٥ ، ٤ : ٣٠٧ طبعة بيروت آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت .

(٢) ح «لم تطعها». المساعي : المكرمات؛ واحدتها مسعاة.

عنس: قبيلة قحطانية من اليمن.

عبس: قبيلة عدنانية من نجد.

معجم البلدان ١ : ٤٢٧ طبعة أوروبا؛ ١ : ٣٩٥ طبعة مصر؛ ١ : ٢٩٥ بيروت .

(٣) أو إخوتها «حتى غدون». و، ز «من الجدّة». ل «غدون» وكتب تحتها «رجعن».

جـدّة الشيء: حداثتـه. الأنضاء: جمـع النضو وهـو المهزول من الحيـوان؛ ومن الثياب: البالي . اللبس: الاستعمال؛ مصدر «لبس الثوب».

معجم البلدان ١ : ٤٢٧ ، أوروبـا ، ١ : ٣٩٥ مصـر؛ «رجعن»؛ ١ : ٢٩٥ بيـروت «غدون» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٥ «غدون» .

(٤) ب. «الجرماز . . . وإجلالة» وكتب بعد هذا البيت العبـارة الآتية «لـلإيوان بـالفارسيـة كـرمازي» وصـواب هذه العبـارة «الإيوان بـالفـارسيـة كـرمـازي فعـرِّبـه». هـ «فكـأن الإيوان . . . وإخلاله». ز، ح «الجرمان». ل «الحرمان» وكتب فوق حرف النون حرف «ز» ثم كتبت هذه العبارة بأسفل الورقة «بخط عبد السلام المصـري رحمه الله، قـال =

لــو تَــرَاهُ عَــلِمْتَ أنَّ آلــلَّيَــالِــي جَعَلَتْ فِيهِمَــأْتَماً بَعْــدَ عُــرْسِ (١)
وَهْــوَ يُنْبِيــكَ عن عَــجَــائِبِ قَــوْمٍ لا يُشَــابُ آلْبَيَــانُ فِيــهِمْ بِلَبْسِ (٢)
وإذا مــا رَأَيْــتَ صُــورةَ «أَنْــطَا كِيَّةَ» آرْتَعْتَ بَيْنَ «رُومٍ» و «فُرْسٍ» (٣)

= أبو سهل: الإيوان بالفارسية كرمازي فعرَّبه وقال جرماز». ي «الحرماز... وأخلابه» وقد وردت لفظة «وإخلابه» في بعض المراجع، وهي تصحيف «وإخلاله» التي جاءت في بعض مراجع أخرى. ل «بنية». وكتب تحتها «بقية».

الجرماز: قال ياقوت: «هو اسم بناء كان عند أبيض المدائن ثم عفا أثره، وكان عظيماً».

الأنس: يجوز فيها كسر الهمزة بمعنى الخلو من السكان، ويجوز الضم بمعنى الوحشة.

الإخلال: التَّرك والغياب؛ من أخلَّ بالمكان غاب عنه وتركه.

البنيَّة: الشيء المبني. الرمس: القبر مستوياً مع وجه الأرض؛ والأصل فيه التغطية.

معجم البلدان ١: ٤٢٧ وأوروبا؛ ١: ٣٩٥ مصر؛ «فكأن الحرمان... وإخلابه» وفي ١: ٢٩٥ بيروت «الجرماز... وإخلاقه» ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٥ كرواية معجم البلدان ـ نهاية الأرب ١: ٤١٢ «فكأن الكرمان... وإخلائه».

(١) ب «لو تراه حسبت». ورواية النسخ الأخرى أدق وأقرب إلى تعبير البحتري.

معجم البلدان ١: ٤٢٧ أوروبا؛ ١: ٣٩٥ مصر؛ ١: ٢٩٥ بيروت ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت ـ نهاية الأرب ١: ٤١٢ «خلعت فيه».

(٢) هـ «يكبس» تحريف. ح، ل «فيها». اللبس: عدم الوضوح.

معجم البلدان ١: ٤٢٧ أوروبا؛ ١: ٣٩٥ مصر؛ ١: ٢٩٥ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٥ «فيه ملبس» ـ نهاية الأرب ١: ٤١٢ «فيها بلبس».

(٣) أو إخوتها، ح «فإذا».

أنطاكية: مدينة في شمالي سورية في الحوض الأدنى لنهر العاصي (الأنرد Orontes) على مقربة من مصبه، وهي الآن من مدن تركيا. وكان القدماء يسمونها أنطيوخيا (Antiochia).

معجم البلدان ١: ٤٢٧ أوروبا؛ ١: ٣٩٥ مصر؛ ١: ٢٩٥ بيروت وقال: «وقد كان في الإيوان صورة كسرى أنو شروان وقيصر ملك أنطاكية ويحاصرها ويحارب أهلها» ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٥ ـ المثل السائر ٢: ١٠١ الحلبي، ٢: ٣١٢ نهضة مصر ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت «فإذا» ـ نهاية الأرب ١: ٤١٢.

وآلـمَنَـايَـا مَـوَاثِـلٌ، و «أَنُـوشَـرْ وَأَنْ» يُزْجِي الصُّفوفَ تَحْتَ الدِّرَفْسِ (١)
في آخْضِـرَارٍ من آللِّبَـاسِ على أَصْـ ـفَـرَ يَخْتَـالُ في صَبِيغَـةِ وَرْسِ (٢)
وعِـرَاكُ الـرِّجَـال بَـيْـنَ يَـدَيْـهِ في خُفُوت مِنْهُمْ وإغماض جَرْسِ (٣)
مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رُمْحٍ ، ومُلِيحٍ من السِّنَانِ بِتُـرْسِ (٤)

(١) ح «مواشك». يزجي: يسوق.
الدرفس: العَلَم الكبير، معرب من «درفش» بالفارسية.
الموقعة التي يشير إليها الشاعر وكانت مسجلة على جدران القصر وقعت سنة ٥٤٠م بين الفرس والروم.

معجم البلدان ١: ٤٢٧ وروبا؛ ١: ٣٩٦ مصر، ١: ٢٩٥ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٥ ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت ـ المثل السائر ٢: ١٠١ الحلبي، ٢: ٣١٢ نهضة مصر ـ نهاية الأرب ١: ٤١٢.

(٢) الورس: ذكر «اللسان» أنه نبت أصفر باليمن يصبغ به ونباته كالسمسم، وكذلك وصفته المعاجم الأخرى. ولكنها تقول: ثوب وارِس ووِرِس أي أحمر. وفي «المعجم الوسيط» أنه نبت من الفصيلة البقلية والفراشية، وهي شجرة تنبت في بلاد العرب والحبشة والهند وثمرتها قرن مغطى عند نضجه بغدد حمراء يستعمل لتلوين الملابس الحريرية لاحتوائه على مادة حمراء. ثم يجيء في هذا المعجم «أصفر وارس أي شديد الصفرة».
والشاعر يصف هنا الفرس الذي يمتطيه أنو شروان.

معجم البلدان ١: ٤٢٧ أوروبا؛ ١: ٣٩٦ مصر؛ ١: ٢٩٥ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٥ ـ المثل السائر ٢: ١٠١ الحلبي، ٢: ٣١٢ نهضة مصر ـ الطراز ٢: ١٠٨ ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا؛ ٤٥٤ بيروت.

(٣) ي «في جفوة». خفوت: سكون صوت. الجرْس: الصوت أو خفيُّه.

معجم البلدان ١: ٤٢٧ أوروبا؛ ١: ٣٩٦ مصر «في جفوة»؛ ١: ٢٩٥ بيروت «في خفوت» ـ معجم الأدباء ١٩: ٢٥٦ «جفوة» ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت.

(٤) المشيح: الحذر المجدّ. عامل الرمح: صدره وهو ما يلي السنان دون الثعلب.
المليح: الخائف الحذِر؛ يقال ألاحَ منه أي خاف وحاذر. وأصله: الخوف من شيء له بريق ثم كثر حتى استعمل في كل مَخوف.
السنان: نصل الرمح. الترس: صفحة من الفولاذ مستديرة تحمل للوقاية من السيف ونحوه.

=

تَصِفُ آلْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا ءِ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ (١)
يَغْتَلِي فِيهِم آرْتِيَابِيَ حَتَّى تَتَقَرَّاهُمُ يَدَايَ بِلَمْسِ (٢)
قَد سَقَانِي وَلَمْ يُصَرِّدْ «أَبُو آلْغَوْ ثِ» عَلَى آلْعَسْكَرَيْنِ شَرْبَةَ خُلْسِ (٣)
مِنْ مُدَام تَظُنُّهَا وَهْيَ نَجْمٌ ضَوَّأَ آللَّيْلَ أَو مُجَاجَةُ شَمْسِ (٤)
وَتَرَاهَا إِذَا أَجَدَّتْ سُرُوراً وَآرْتِيَاحاً لِلشَّارِبِ آلْمُتَحَسِّي (٥)

= معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر، ١ : ٢٩٥ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٦ آثار البلاد ٣٠٤ وأوروبا، ٤٥٤ بيروت.

(١) تصف العين: تتخيل من دقة الصورة.
معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٥ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٦ ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت.

(٢) هـ «يعتلي».
يغتلي: من الغلو أي يتجاوز الحد ويزيد.
تتقراهم: تتبعهم.
معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا؛ ١ : ٣٥٦ مصر «يعتلي . . . تتقرى منهم يداي»، وفي ١ : ٢٩٥ بيروت كراويتنا ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٥ «يعتلي».

(٣) و، ز «ولم يصرد على الغوث» تحريف. لم يصرِّد: لم يقلل.
شربة خلس: أي مختلسة سريعة.
أبو الغوث: يحيى بن البحتري.
التشبيهات ١٨٥ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٦.

(٤) أو إخوتها «تقولها هي نجم». هـ «تقولها وهي نجم». ح، ل «تقول ها هي نجم».
ي «يقولها هي نجم». المجاجة: الريق، عصارة كل شيء.
التشبيهات ١٨٥ «وهي نجم في دجى الليل» ـ عبث الوليد ١٢٢ «تقول ها وهي نجم» ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت «تقولها هي نجم أضوأ» ـ معجم الأدباء ١٩ و ٢٥٦ «من مدام تخالها ضوء نجم نور الليل».

(٥) أجدَّت: أحدثت. المتحسى: الذي يشرب شيئاً بعد شيء.
معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٦.

أُفْـرِغَتْ فِي الزُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ   فَهْيَ مَحْبُـوبَـةٌ إِلَىٰ كُـلِّ نَفْسِ (١)
وَتَـوَهَّـمْـتُ أَنَّ «كِسْـرَى أَبَـرْوِيـ   ـزَ» مُعَـاطِيَّ، و «آلْبَلَهْبَـذَ» أُنْسِي (٢)
حُلُمٌ مُـطْبِقٌ عَلَى الشَّـكِّ عَيْنِي   أَمْ أَمَـانٍ غَيَّـرْنَ ظَنِّي وَحَـدْسِي؟! (٣)
وَكَـأَنَّ «آلإِيـوانَ» مِنْ عَجَبِ الصَّنْـ   ـعَةِ جَوْبٌ فِي جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ (٤)
يُـتَـظَنَّـى مِـنَ آلْـكَـآبَـةِ إِذْ يَـبْـ   ـدُو لِعَيْنَيْ مُصَبِّـحٍ أَوْ مُـمَسِّي (٥):

---

(١) التشبيهات ١٨٥ «أفرغت في الإناء» ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٧ أوروبا، ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٦ ـ حلبة الكميت ٩٨ بولاق، ١١٨ مطبعة الوطن غير منسوب ـ مجموعة المعاني ٢٠٢.

(٢) ح «والبلهنيد يبسي» وهو تحريف.

البلهبذ: مغنى كسرى أبرويز، ذكره ياقوت في الكلام على «قصر شيرين». وشيرين هي حظية كسرى. والفرس يقولون: كان لكسرى أبرويز ثلاثة أشياء لم يكن لملك قبله ولا بعده مثلها: فرسه شبديز، وجاريته شيرين، ومغنيه وعوّاده بلهبذ.

معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر «يتعاطى،أو البلهبذ»؛ ١ : ٢٩٦ بيروت «معاطيّ والبلهبذ».

(٣) ي «على الشك عندي». الحدس: التوهم.

معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٦.

(٤) الجوب: من معانيه الترس، وقد فسر بعض الأدباء هذا البيت بهذا المعنى؛ ليس كذلك لأن (الجوب) مصدر جاب الشيء: خرقه؛ والصخرة نقبها. وفي التنزيل العزيز ﴿وثمود الذين جابوا الصخر بالواد﴾ (٩ الفجر). فالشاعر هنا يشبه القصر بأن لضخامته كأنه خرق أو نحت في الجبل.

الأرعن الجبل ذو الرعن وهو أنف يتقدم الجبل. الجلس: الجبل العالي.

المسالك والممالك لابن خرداذبه ٢١٢ ـ البلدان لابن الفقيه ٢١٢ ـ ثمار القلوب ١٤٣ «أرعن مرسي» ـ تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ «جون» ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٤ بيروت ـ معاهد التنصيص: ١١٣.

(٥) أو إخوتها «أن يبدو». يتظنى: يظن.

تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ =

مُـزْعَجـاً آلْفِـرَاقِ عَـنْ أُنسِ إِلْفٍ عَـزَّ، أَو مُـرْهَقـاً بِتَـطْلِيقِ عِـرْسِ (١)
عَكَسَتْ حَـظَّهُ آللَّيَـالِي، وبـاتَ آلْـ ـمُشْتَـرِي فِيهِ وَهْـوَ كَـوْكَبُ نَحْسِ (٢)
فَـهْـو يُبْـدِي تَـجَـلُّداً وَعَـلَيْـهِ كَلْكَـلُ مِنْ كَلاَكِـلِ الدَّهْـرِ مُرْسِي (٣)
لـم يَعِبْـهُ أَنْ بُـزَّ مِنْ بُسُطِ الـدِّيـ ـبَاجِ، وآسْتُلَّ من سُتُورِ الدِّمَقْسِ (٤)
مُشْمَخِـرٌّ، تَـعْـلُو لَـهُ شُـرُفَـاتٌ رُفِعتْ في رُؤُوسِ «رَضْوى» و «قُدْسِ» (٥)

= بيروت «أن يبدو» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ «أن يبدو» ـ معاهد التنصيص: ١١٣ «أن يبدو».

(١) تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ ـ معاهد التنصيص ١١٣ .

(٢) المشتري : كوكب سعد؛ ولكن الشاعر يقول إنه انقلب كوكب نحس بما أصاب القصر من مصائب.

تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ ـ معاهد التنصيص: ١١٣ .

(٣) الكلكل: الصدر أو ما بين الترقوتين.

تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ ـ معاهد التنصيص: ١١٣ .

(٤) بُزَّ: سلب. استلّ: انتزع وأخرج كما ينتزع السيف من الغمد.

الديباج: الثوب الذي سداه ولحمته حرير؛ فارسي معرب، أصله «ديوباف» نساجة الجن.

الدمقس: الحرير الأبيض. جاء في «المعرب» (١٥١) أنه «القز الأبيض وما يجري مجراه في البياض والنعومة؛ أعجمي معرب. وقد تكلمت به العرب قديماً».

ثمار القلوب ١٤٣ ـ تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٣٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٥ بيروت ـ معاهد التنصيص: ١١٣ .

(٥) المشمخر: العالي.

الشرفة من القصر: ما أشرف من بنائه.

رضوى: جبل

قدس: جبل

المسالك والممالك لابن خرداذبة ١٦٢ ـ البلدان لابن الفقيه ٢١٢ ـ ثمار القلوب =

لَابِسَاتٌ مِنَ ٱلْبَيَاضِ فَمَا تُبْـ ـصِرُ مِنْهَا إِلَّا غَلَائِلَ بُرْسِ (١)
لَيسَ يُدْرَى أَصُنْعُ إِنْسٍ لِجِنٍّ سَكَنُوهُ، أَمْ صُنْعُ جِنٍّ لِإِنْسِ (٢)
غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنْ لَمْ يَكُ بَانِيهِ فِي ٱلْمُلُوكِ بِنِكْسِ (٣)
فَكَأَنِّي أَرَى ٱلْمَرَاتِبَ وَٱلْقَوْ مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ آخِرَ حِسِّي (٤)

= ١٤٣ ـ تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ ـ المثل السائر ١ : ١٦٦ الحلبي، ١ : ٢٣٨ نهضة مصر ـ آثار البلاد ٣٠٤ أوروبا، ٤٥٥ بيروت ـ صبح الأعشى ٢ : ٢١٧ ـ معاهد التنصيص ١١٣ .

(١) أو إخوتها «قلائل برس» وبهامشها «سبايخ برس». ب، هـ، ى «غلائل». ح «قلائل». ل «قلائل».

قلائل: جمع قليلة وهي الشعر المجتمع.

سبايخ: جمع السبيخة وهي القطعة من السبيخ وهي ما تناثر أو انتفش من الريش أو القطن ونحوهما.

غلائل: جمع غلالة وهي شعار يلبس تحت الثوب.

البرس (بضم الباء وكسرها) القطن.

تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ «الاسبايخ برس» ـ معجم البدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر «غلائل»؛ ١ : ٢٩٦ بيروت «غلائل» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ «قلائل».

(٢) هـ، ى «صنعوه».

المسالك والممالك ١٦٢ ـ البلدان لابن الفقيه ٢١٢ ـ ثمار القلوب ١٤٣ ـ تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا ١ : ٣٩٦ مصر «صنعوه» ـ؛ ١ : ٢٩٦ بيروت «سكنوه» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ «صنعوه» ـ معاهد التنصيص: ١١٣ .

(٣) النكس: الضعيف الدنيء الذي لا خير فيه والمقصر عن غاية النجدة والكرم.

ثمار القلوب ١٤٣ ـ تاريخ بغداد ١ : ١٢٩ ـ معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ ـ معاهد التنصيص: ١١٣ .

(٤) ى «فكأني أرى المواكب والقوم». ل «المراتب» وكتب فوقها الحرفان الأخيران من كلمة «المرازب».

معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٦ مصر «المواكب» وفي ١ : ٢٩٦ بيروت =

وَكَأَنَّ الوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى ... مِنْ وُقُوفٍ خَلْفَ الزِّحَامِ وخُنْسِ (١)
وَكَأَنَّ ٱلْقِيَانَ وَسْطَ ٱلمَقَاصِيـ ... ـرِ يُرَجِّعْنَ بَيْنَ حُوٍّ ولُعْسِ (٢)
وكأَنَّ ٱللِّقَاءَ أَوَّلُ مِنْ أَمْـ ... ـسِ، وَوَشْكَ ٱلفِرَاقِ أَوَّلُ أَمْسِ (٣)
وَكَأَنَّ ٱلَّذي يُرِيدُ ٱتِّبَاعاً ... طَامِعٌ في لُحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسِ (٤)
عُمِّرَتْ للسُّرُورِ دَهْراً، فَصَارتْ ... لِلتَّعَزِّي رِبَاعُهُمْ والتَّأَسِّي (٥)

= «المراتب» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ «المواكب».

(١) أوردته ب بعد الذي يليه. ب «وحبس». هـ، ح، ى، ل «وجلس».

الضاحي: البارز للشمس. حسرى: جمع حسير، وهو المعيي. الخنس: المتأخرون.

معجم البلدان ومعجم الأدباء «وجلس» وحولها ناشر معجم الأدباء إلى «خنس» كما حولتها كذلك طبعة بيروت من معجم البلدان.

(٢) ب «بين حر» تحريف. و، ز «بين جو» تصحيف. ز «يرجفن». ح «يرجحن». وقد جاء هذا البيت والذي يليه في النسخة ل بهامشها بخط فارسي مغاير لخط النسخة.

القيان: الإماء المغنيات؛ واحدتهن قينة.

المقاصير: جمع المقصورة وهي الدار الواسعة المحصنة، والحجرة من حجر الدار.

الحو: ذوات الحوّة وهي سواد إلى الخضرة أو حمرة إلى السواد، وهي صفة للشفاه.

اللعس: ذوات اللَّعَس وهو سواد مستحسن في الشفاه.

معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر «يرجعن بين حور»؛ ١ : ٢٩٦ بيروت «يرجّحْن بين حو» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧ «بين حور».

(٣) ل «ووصلن الفراق أول أمس».

معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٧.

(٤) هـ «وكأن الذي يريك اتباعاً».

يريد أن الذي يطمع في إدراكهم لن يستطيع ذلك إلا بعد أن يقطع خمس ليال.

معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر «طامع في لقائهم»؛ ١ : ٢٩٦ بيروت «في لحوقهم» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٣٥٨ «طامع في لقائهم بعد خمس».

(٥) هـ «عمرت بالسرور». ح «للتعزي ديارهم». ل «عَمِرت».

فَـلَهَـا أَنْ أُعِـيـنَـهـا بِـدُمُـوعٍ مُـوقَفَـاتٍ عَلَى الصَّبَـابَـةِ حُبْسٍ (١)
ذَاكَ عِنْـدِي، وَلَيْـسَتْ الـدَّارُ دارِي بِٱقْتِرَابٍ مِنْهَا، ولا ٱلْجِنْسُ جِنْسِي (٢)
غَيْـرَ نُعْمىٰ لأَهْـلِهَـا عِنْـدَ أَهْـلِي غَـرَسُوا من زَكَـائِهـا خَيْـرَ غَـرْسٍ (٣)
أَيَّـدُوا مُـلْكَـنَـا، وَشَـدُّوا قُـوَاهُ بِكُمَـاةٍ تَـحْتَ الـسَّنَـوَّرِ حُـمْسٍ (٤)
وَأَعَـانُـوا عَـلَى كَتَـائِـبِ «أَرْيَـا طَ» بِـطَعْنٍ عَلَى النُّحُـورِ وَدَعْسِ (٥)

= رباعهم: دورهم، محلاتهم، منازلهم.
معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٨ «ربوعهم».

(١) ح، ل «واقفات».
معجم البلدان ١ : ٤٢٨ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر: ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٨.

(٢) معجم البلدان ـ معجم الأدباء «باقترابي منها».

(٣) ب، ح، ل «ركابها» تحريف. الزكاء: النموّ.
معجم الأدباء ١ : ٤٢٩ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر؛ «غرسوا من رباطها»؛ ١ : ٢٩٦ مصر «ذكائها» ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٨ «غرسوا أعلى رباطها».

(٤) الكماة: جمع الكمّي وهو الشجاع أو لابس السلاح لأنه يكمي نفسه أي يسترها بالدرع والبيضة. الحمس: الشجعان.
السنّور: كل سلاح من حديد، وذكر الجواليقي وحده في كتابه «المعرب» (٢٠٠) أن السنّور معرب، وهو الدروع.
أشار الشاعر هنا وفي البيت السابق والبيت التالي إلى العون الذي قدمه الفرس في عهد أنو شروان إلى اليمنيين الذين يرجع إليهم نسب الشاعر فهو قحطاني، وذلك حين ساعد الفرس سيف بن ذي يزن أمام غزو الأحباش لليمن بقيادة القائد الحبشي «أرياط» المذكور في البيت التالي.
معجم البلدان ١ : ٤٢٩ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٨.

(٥) و، ز «أزياط». ح، ى، ل «أرباط» وكلها تصحيف.
الدعس: الدوس والطعن.
أرياط: القائد الحبشي الذي غزا اليمن.

وَأَرَانِي مِنْ بَعْدُ أَكْلَفُ بِالإِشْـ ـرَافِ طُرًّا من كُلِّ سِنْخٍ وأُسِّ(١)

أَلستَ تحسُّ وأنتَ تقرأها كأنك شاهدُ الإيوان وحاضرُ أمره في حالَتَيْ نعيمه وبؤسه؟ وهل كان هذا كذلك لأنّ الشّاعر طابَقَ بين المأتم والعرس، والبَيان واللّبسِ والمَصبح والمَمسى، والجنِ والأنسِ، واللّقاء والفراق وجعل المُشتري كوكبَ نحسٍ وقديماً كان يطلعُ بالسّعدِ، ومزجَ لك الشكّ باليقينِ، وجمع بين المُؤتلفِ والمُختلف، وَقَدَّم وأخّرَ، وعرَّف ونَكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر؟ كلا! فإنّ في شعره ما هو أحفل من هذه الأبيات بأنواعِ البديعِ ولا يبلغ مع هذا مبلغها في التّغلغل إلى النّفس والولوجِ إلى القلب، بل الفضيلةُ كلُّ الفضيلةِ في أنّ الشّاعر كان ملآن الجوانحِ، مفعمَ القلبِ من إحساسٍ مُستغرقٍ آخذٍ بكليّتيه، ولهذا ترى روحَه مراقة على كلّ بيتٍ، وأنفاسَه مُرتفعةً من كلّ لفظٍ، وهل الشّعر إلاّ مرآةُ القلبِ، وإلاّ مظهرٌ من مظاهر النّفس، وإلاّ صورةُ ما ارتسم على لوحِ الصّدر وانتقش في صحيفةِ الذّهن، وإلاّ مثالُ ما ظهرَ لعالم الحسّ وبرز لمشهد الشاعر؟

نعم إنّ الإحساسَ الجمَّ والشعورَ المُلحَّ لا يكفيان، بل لا بُدّ من قوةِ التّأدية وعلو اللّسان للترجمةِ عنهما، ولكنك إنْ عَوّلتَ على ملاحةِ الديباجة وجمالِ الأسلوب وحسنِ السّبك لم تَعْدُ أن تكون صنعاً حاذقاً بصيراً بصرف الكلام، مُتصراً في رقيقه وجَزْله، مُجوّداً في مُرسله ومُسجعه، يتخرّجُ عليك طَلَبة

= معجم البلدان ١ : ٤٢٩ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٨.

(١) السنخ: الأصل والمنبت.
الأس (بفتح الهمزة وكسرها وضمها): أصل البناء.
معجم البلدان ١ : ٤٢٩ أوروبا؛ ١ : ٣٩٧ مصر؛ ١ : ٢٩٦ بيروت ـ معجم الأدباء ١٩ : ٢٥٨.

الكتابةِ وينسجُ على منوالـك رَوّام الإنشاء نَسجهم على منـوال الجـاحظ والصابىء(١). ألا تَرى ما في كلامهما من الفتور ـ فتورُ الصّنعة لا الطبع؟ فُتـورُ القُدرة لا العبقرية ـ على اختلافٍ بينهما في الأساليب، وتباينٍ في مذاهب

(١) هناك ثلاثةٌ من الصابئة هم:

١ ـ الصابىء: إبراهيم بن هلال (٣١٣ ـ ٣٨٤هـ/ ٩٢٥ ـ ٩٩٤م) نابغة كتاب جيله، كان أسلافه يعرفون بصناعة الطب، ومال هو إلى الأدب فتقلد دواوين الرسائل والمظالم أيام المطيع لله العباسي، ثم قلّده معز الدولة العباسي ديوان رسائله سنة ٣٤٩هـ. وكان صلباً في دين الصابئة، عرض عليه عز الدولة الوزارة إن أسلم فامتنع، لكنه كان يحفظ القرآن ويشارك المسلمين في صوم رمضان.

وقد نشر الأمير شكيب أرسلان رسائل الصابىء وعلّق عليه حواشي نافعة.

وللصابىء كتاب «التاجي» في أخبار بين بويه، ألفه في السجن، وكتاب «أخبار أهله» و«ديوان شعر» و«الهفوات النادرة» وقد نشره المجمع العلمي العربي في دمشق. راجع: ابن خلكان: ١/١٢، الامتاع والمؤانسة: ١/٢٦٧، والنجوم الزاهرة: ٣/٣٢٤، ويتيمة الدهر: ٦/٢٣، والاعلام: ١/٧٨.

٢ ـ الصابي: المحسن بن إبراهيم بن هلال (ـ ٤٠١ هـ/ ١٠١٠م) أديب له نظم حسن وأخبار من صابئة بغداد، قرأ على أبي سعيد السيرافي، واطلع ياقوت على «مجموع» بخطه، جمعه لوالده هلال وهو ابن إبراهيم بن هلال «المتقدمة ترجمته، وأبو هلال بن محسن الأني ذكره.

أنظر ترجمته في إرشاد الأريب: ٦/٢٤٤ ـ ٢٤٩، الاعلام: ٥/٢٨٥.

٣ ـ الصابىء: هلال بن المحسن بن إبراهيم بن هلال (٣٥٩ ـ ٤٤٨هـ/ ٩٧٠ ـ ١٠٥٦م) مؤرخ وكاتب من أهل بغداد وهو حفيد إبراهيم السالفة ترجمته، كان أبوه وجده من الصابئة، وأسلم هو في أواخر عمره. وكان قد تعلم الأدب وهو على دين آبائه، وولي ديوان الإنشاء ببغداد زمناً. من كتبه «تحفة الأمراء في تاريخ الوزراء»، وله «ذيل تاريخ ثابت بن سنان» و«غرر البلاغة» و«رسوم دار الخلافة» و«أخبار بغداد» و«كتاب الكتّاب» و«السياسة» ولعله هو المقصود في كلام المازني.

راجع ترجمته في: ابن خلكان: ٢/٢٠٢، وتاريخ بغداد: ١٤/٧٦، ونزهة الالباء: ٤٢٣، والمنتظم: ٨/١٧٦، وآداب زيدان: ٢/٢٣، ومعجم المطبوعات: ١١٧٩، والاعلام: ٨/٩٢.

الكتابة؟؟ أترى الجملةَ من كلام أحدهما تَستفزُّك كما تحرّكُكَ الكلمةُ من خُطب الإمام عليّ؟(١) كَلّا! وإنّما كان هذا كذلك لأنّ الجاحظَ والصّـابِيءَ وإنْ تَباينت مَذاهِبُهما كُتّابُ صَنْعةٍ، والإمامُ عليٌّ لم تَكُنْ بهِ حاجةٌ إلى الصّنعة، لمجيئه في شَبابِ اللّغة، والألْسِنَةُ طَليقةٌ، واللّهجةُ بِطَبْعها أنيقةٌ، والتّرسُّل وَتَطريزُ الكـلامِ على نحو ما ترى في كلامِ المُتأخّرين ليسا معروفين. هـذا إلى أنّ أيامـه كانَت حافلةً بما يُحرّك الخاطرَ وَيَبْسط اللّسانَ. فأمّا الجاحظُ مَثَلاً فقـد كان من أُدبـاء العُلماء، ولهذا تَـرى في كلامِـه فُتورَ العِلم، والعلمُ ليسَ من شَـأنه أنْ يستثيـرَ العواطفَ أو يُهيّجَ الإحساسَ، وسبيلُ الجاحظِ إذا قَالَ أنْ يَمُطّ الكلامَ مَطًّا وَيطيلَ مَسافَةَ ما بين أوّله وآخره، وهذا أيضاً من دواعي الفُتور وبـواعثِ الضّعف، وإنْ أردتَ دليلاً آخرَ على أنّ أشدّ الكلامَ تأثيراً ما خرج من القلب فليس أقطعُ من أنّ

---

(١) **الإمـام علي بن أبي طـالب**: (٢٣ ق. هـ - ٤٠هـ/٦٠٠ - ٦٦١م)، أبـو الحسن أميـر المؤمنين رابع الخلفاء الراشدين وأحد العشرة المبشرين بالجنّة، وابن عم النبي وصهره، وأحد الشجعان الأبطال، ومن أكابر الخطباء والعلماء بالقضاء، وأول الناس إسلاماً بعد خديجة. ولد بمكة وربي في حجر الرسول الكريم ولم يفارقه، وكان اللواء بيده في أكثر المشاهد، ولما آخى الرسول الكريم بين أصحابه قال له: أنت أخي.

روى عن النبي ٥٨٦ حديثاً، وجمعت خطبه وأقواله ورسائله في كتاب سمي (نهج البلاغة)، أما ديوانه المنسوب إليه فمعظمه مدسوس عليه.

ولقـد أكثـر المتـأخـرون في الكتـابـة عن الإمـام علي، منهم: عبـد الفتـاح عبد المقصود، وأحمد زكي صفوت، وعباس محمود العقاد، وحنا نمـر، وطه حسين، وفؤاد افرام البستاني، ومحمد سليم الجندي، ومحمـد حبيب الله الشنقيطي، وبـولس سلامة صاحب ملحمة الغدير.

أنظر ترجمـة سيرتـه: ابن الأثير حـوادث سنة ٤٠، والـطبري: ٨٣/٦، والبـدء والتـاريخ: ٧٣/٥، وصفـة الصفـوة: ١١٨/١، واليعقـوبي: ١٥٤/٢، ومقـاتـل الـطالبيين ١٤، وحليـة الأوليـاء: ٦١/١، وشـرح نهج البـلاغـة: ٥٧٩/٢، ومنهـاج السنـة: ٢/٣، وما بعـدها ثم ٢/٤ إلى آخـر الكتاب، وتـاريـخ الخميس: ٣٧٦/٢، والـمـرزبـانـي ٢٧٩، والـمـسـعـودي: ٣/٢ - ٣٩، والإسـلام والـحـضـارة العربية: ١٤١/٢ و٢٤٩، والإصابة الترجمة ٥٦٩٠ وغيرها كثير.

تأثيرَ الشّعر أبلغُ من تأثير النّثر وأنّ النّسيبِ والرّثاءَ وما يجري مجراهما من فنونِ الشّعر أبلغُ تأثيراً من المدح والحِكَم وَأَمْلَك لأعنَّة القلوب:

تأمل قول المجنون(١):

كأنّ القَلْبَ ليلةَ قِيلَ يُغْدَى ... بلَيلى العامريَّة أو يُراحُ

قَطَاةٌ عَزَّها شَرَكٌ فَباتَت ... تُعَالجه وقد عَلِق الجَنَاحُ(٢)

إلى آخر الأبيات، وقول جليلة بنت مرّة(٣) ترثي زوجها كليباً حين قتله أخوها جسّاس:

(١) مجنون ليلى (- ٦٨هـ/٦٨٨م) قيس بن الملوح العامري، شاعر غزل من المتيمين من أهل نجد، لم يكن مجنوناً، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلى بنت سعد. قيل في قصته: نشأ معها إلى أن كبرت وحجبها أبوها، فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش، فيرى حيناً في الشام، وحيناً في نجد، وحيناً في الحجاز، إلى أن وجد ملقى بين أحجار وهو ميت فحمل إلى أهله. له ديوان شعر مطبوع.

كتب في سيرته وشعره ابن طولون.

أنظر في ترجمة سيرته فوات الوفيات: ٢/١٣٦، وسرح العيون ١٩٥، والنجوم الزاهرة: ١/١٨٢، وسمط اللآلي: ٣٥٠، وخزانة الأدب: ٢/١٧٠، والأغاني: ٢/١، والآمدي: ١١٨، وشرح الشواهد: ٢٣٨، والشعر والشعراء: ٢٢٠، وتزيين الأسواق: ١/٥٨، ودار الكتب: ٧/١٠٠، والاعلام: ٥/٢٠٨.

(٢) في بعض الروايات: قَطاة «غلبها» وقَطاة «عاقها»، وقَطاة «غرّها» بدل «عزّها». كما روي «تجاذبه» بدل «تعالجه».

راجع ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبد الستار فراج، مكتبة مصر، القاهرة لا تاريخ: ص ٩٠.

القطاة: جمع قطاً وقطوات وقطيات: طائر في حجم الحمام. يضرب به المثل في الاهتداء فيقال: «أهدى من القطا». قيل سميت بذلك لثقل مشيها، وقيل سميت قطاة بصوتها.

(٣) جليلة بنت مرة الشيبانية (- ٨٠ هـ/٥٤٠م) شاعرة فصيحة من ذوات الشأن في الجاهلية، وهي أخت جساس (قاتل كليب وائل)، وكانت زوجة كليب، فلما قتل أخوها جساس زوجها كليباً، انصرفت إلى منازل قومها، فبلغها أن أختاً لكليب قالت بعد رحلتها: رحلة المعتدي وفراق الشامت. فقالت جليلة: أسعد الله جدّ أختي أفلا قالت: =

يـا قتيـلاً قَـوَّضَ الـدَّهـرُ بـه سَقْفَ بَيْتَيّ جَميعـاً من عَـلِ
هَـدَمَ البيتَ الّذي استحـدثْتُـه وسعى في هَـدمِ بَيتِي الأوّلِ
مَـسَّنـي فَـقْـدُ كُـليـبٍ بِـلَظىً مِنْ ورائي وَلَـظىً مستقبـلي
لَيْس مَنْ يبكي ليـومَينِ كَـمَنْ إنّـمَـا يَبكي لـيـومٍ يَنْجلي
دَرَكُ الـثـأر لـشـافيـهِ وفـي دَرْكِ ثـأريَ ثُكْـلُ المُثكِـلِ [1]

إلى آخر ما قالت. ثم انظر إلى قَول الشّمّاخ[2] في المدح:

رأيتَ عَـرَابَـةَ الأوْسيَّ يَسمـو إلى الخَيـراتِ مُنقطِعَ القَـرين

= نفرة الحياء وخوف الاعتداء؟ ثم أنشأت قصيدتها المشهورة التي مطلعها:

يـا ابنـة الأقـوام إن لـمـت فـلا تعجـلي بـاللوم حتى تـسألـي

وبقيت في بيت أخيها جساس إلى أن قتل، ثم جعلت تنتقل مع قومها (بني شيبان) في حروبهم إلى أن توفيت.

أنظر: سمط اللآلي: ٧٥٦، والدر المنثور: ١٢٥، وشعراء النصرانية: ٢٥٢، والاعلام للزركلي: ٢/١٣٣.

(١) وسعى: تروى: وأثنى.

مسني فقد: تروى: خصني قتلُ.

مستقبلي: تروى: من أسفلي.

ليومين: تروى: ليوميه. وينجلي تروى ليومٍ يَجِلِ، وليومٍ مقبل.

درك الثأر لشافيه: تروي: يشتفي المدرك بالثأر.

راجع شعراء النصرانية قبل الإسلام، جمعه ونسقه الأب لويس شيخو، دار المشرق، بيروت، لا تاريخ ص ٢٥٢.

(٢) الشّماخ بن ضرار: (ـ ٢٢هـ/٦٤٣م) شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وهو من طبقة لبيد والنابغة، كان شديد متون الشعر ولبيد أسهل منه منطقاً، وكان أرجز الناس على البديهة، جمع بعض شعره في ديوان، شهد القادسية، وتوفى في غزوة موقان، وأخباره كثيرة. قال البغدادي وآخرون اسمه معقل بن ضرار، والشماخ لقبه.

أنظر ترجمة سيرته في الإصابة الترجمة ٣٩١٣، الأغاني ٨/٩٧، خزانة البغدادي: ١/٥٢٦، والمجد: ٣٨١، والجمحي: ٣٤ و١٠٣ و ١١٠، والكامل: ٢/٢٨، ورغبة الأمل: ٢/٩٤، ومعجم المطبوعات: ١١٤١، والآمدي: ١٣٨، والتبريزي: ٣/٦٥ ثم ٤/١٣٣، والاعلام: ٣/١٧٥.

إذا ما رَايـةٌ رُفِعَت لـمجـدٍ   تَلَقّـاهـا عَـرَابَـةُ بـاليمينِ(١)

أو قول زهير(٢):

وإن جئتهُم ألفيتَ حولَ بيوتهم   مجالسَ قديُشفى بأحلامها الجَهلُ
على مُكثريهم حقٌّ من يَعتريهمُ   وعندَ المقلين السّماحَةُ والبَذْلُ(٣)

---

(١) عرابة هو ممدوح الشماخ، والأوسي نسبة إلى الأوس جد الطائفة الأنصارية كما قال ابن إسحٰق. قال: وإنما نسب إلى أبيه أوس بن قيظي. وقال أبو الفرج وقوله أصح: ان ابن إسحٰق لم يصنع شيئاً. وإنما وقع عليه الغلط، لأن في نسب عرابة الخزرج بن النبيت وهو من الأوس وليس هو من الخزرج أخو الأوس الذي ينسب إليه الخزرجيون. وقال ابن حجر في الإصابة: أوس بن قيظي بن عمرو بن زيد والد عرابة شهد أُحداً هو وابناه عَرَابة وعبد الله. ويقال أن أوس بن قيظي كان منافقاً.

يسمو: يرتفع، والخيرات: طلب العز، ومنقطع القرين: عادم النظر.

راجع ديوان الشماخ بن ضرار، بشرح أحمد الشنقيطي، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٢٧هـ، ص ٩٦.

(٢) زهير بن أبي سلمى: (- ١٣ ق. هـ/٦٠٩م) حكيم الشعراء في الجاهلية. وفي أئمة الأدب من يفضله على شعراء العرب كافة، قال ابن الأعرابي: كان لزهير من الشعر ما لم يكن لغيره، كان أبوه شاعراً، وخاله شاعراً وأخته سلمى شاعرة، وابناه كعب وبجير شاعرين، وأخته الخنساء شاعرة.

كان زهير ينظم القصيدة في شهر وينقحها ويهذبها في سنة فكانت قصائده تسمى الحوليات، أشهر شعره معلقته ذات المطلع:

أمِـن أم أوفـى دمـنـةٌ لـم تـكـلـم   بحَـومـانـةِ الـدّراجِ فـالمـتثلّمِ

ويقال إن أبياته التي في آخر معلقته هذه تشبه كلام الأنبياء. كتب في سيرته كثيرون منهم المستشرق الألماني ديروف، وفؤاد افرام البستاني وحنا نمر، وإحسان النص، وآخرون.

أنظر في ترجمة سيرته: الأغاني: ١٠/٢٢٨، شرح زهير لثعلب ٥٥ و٣٢٦، ومعاهد التنصيص: ١/٣٢٧، شرح شواهد المغني: ٤٨، جمهرة الأنساب ٢٥، و٤٧، وصحيح الأخيار: ١/٧ و١١٢، وآداب اللغة: ١/١٠٥، والشعر والشعراء: ٢٤٤، وخزانة البغدادي: ١/٣٧٥، والاعلام: ٣/٥٢.

(٣) ورد هذان البيتان في الديوان على الشكل التالي: =

وقُلْ أيّ هذه الأبياتِ أشجى وأشد إثارةً للنّفس وتحريكاً للقلب؟ أأبياتُ زهيرٍ والشماخَ وهي من أحسنِ الشّعر وأجودِهِ وأرصنِهِ؟ أم شعرُ جَليلَة وليست من طبقتهما ولا لها دِقّةُ معانيهما وشرفُ أسلوبهما وجودةُ حَبْكهما؟ أم أبيات المجنونِ المُستوحشِ في جنباتِ الحيّ منفرداً عارياً لا يلبس الثّوب إلاّ خَرْقَةً، وَيَهْذي ويُخطّط في الأرض، وَيَلعبُ بالتّراب والحِجارة، وَيَنْفُر من النّاس ويأنَسُ بالوحش؟؟ أليس لبيتيه نَوْطَةٌ في القلب وعُلوقٌ بالنّفس لا تجدهما في أبياتِ الشماخِ وزهيرٍ وهما من فُحولةِ الشعراءِ المعدودينَ وزعماءِ القول المتقدمين؟

ولكنّه ليس يكفي المرءَ أن يكونَ صائبَ الفكرِ صحيحَ النّظر، ولا أنْ يجعلَ صَدرَه رائداً لقلمه، وقلبَه صورةً للسانه، بل لا بُدَّ له إذا مَلَكَ أعناقَ المعاني أنْ يُحسن تَسخيرَ الألفاظَ لها، فإنّه كما لا تكونُ الفِضّة أو الذّهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصنافِ الحِليّ بأَنْفسِهما، ولكن بما يحدثُ فيهما من الصّورة، كذلك لا تخلُصُ المعاني من أكدار الشُّبهاتِ ولا يَتمّ استيلاؤها على هوى النّفوس، إلاّ بما يحدثُ فيها من النُّظم، وإذا كان لا معنى إلاّ باللّفظ، فما أَحْراه أنْ يكونَ مُشْرِقاً مُحكَمَ الأَداء؟ والشِّعرُ يُعد فنٌّ، ولا بُدَّ في كلِّ فَنّ من الإحسانِ والتّجويد، وإلاّ بَارَ على أهله. وأَنْتَ فبأيِّ شيءٍ تَفضل قول أبي تمام:

= على مُكثريهم رِزقُ من يَعتريهمُ — وعندَ المقلين السّماحَةُ والبذلُ
وإن جئتَهم ألفيتَ حولَ بيوتهم — مجالس قد يُشفى بأحلامها الجهل.

مكثريهم: مياسيرهم وأغنيائهم، المقلّون: القليلو المال، البذل: العطاء، يصف كرمهم وعطاءهم أغنياء كانوا أم فقراء.

وأراد بالبيت الثاني حسب ما ورد في الديوان: أنهم أهل عقول وآراء يبينون ما أشكل من الأمور وجهل وجه الرأي به.

راجع: ابن أبي سلمى (زهير) الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، ودار بيروت، بيروت، ١٩٦٠، ص ٦٢.

أخــو عــزمــاتٍ فعلُه فَعــلُ محسنٍ إلينــا ولكن عُـذرُهُ عُــذْرُ مُـذنِبِ(١)

على قول المتنبي:

يُعــطِيــكَ مُبتَــدِئــاً فــإنْ أعجَلتَــهُ أعـطاكَ مُعتَـذِراً كَمَن قَـدْ أَجْـرَمـا(٢)

أو قول البحتري:

إذا مَـحَـاسِنـيَ الـلاّتـي أُدِلُّ بِـهـا كانت ذُنُوبِي فَقُل لي: كَيْفَ أَعْتذِرُ!؟(٣)

---

(١) قال الصولي في شرح هذا البيت: أخو أزمات لقيامه وبذله عرفَهُ فيها، كما يقال أخو حروب للذي تكثر محاربته.

ويروى البيت كما في الديوان:

أخــو أزمـات بــذلُـه بــذل محسن إلينــا ولكن عُــذره عُــذر مــذنـب

والأزمات: الشدائد، أي يقوم فيها ويبذل المعروف.

راجع ديوان أبي تمام، م ١، ص ١٥٢.

(٢)

يُعــطيــكَ مُبتــدِراً فــإن أعجَـلْتَـهُ أعــطاكَ مُعتَـذِراً كَمَنْ قــد أجـرَمــا

يقول: إنه يبتدرك بالعطاء، فإن سبقته بالسؤال أعطاك واعتذر إليك عن تأخر عطائه عن سؤالك، كأنه أتى بجرم ـ أي ذنب ـ وهو في الأصل الكسب، يقال: جرم يجرم واجترم: أي كسب، وهو يجرم لأهله ويجترم: أي يتكسب ويطلب ويحتال، وجريمة القوم: كاسبهم، يقال فلان جارم أهله وجريمتهم: أي كاسبهم، قال أبو خراش الهذلي يصف عقاباً شبه فرسه بها:

كــأنـي إذ غــدوت ضمنْتُ بَــزْي مـن الـقـعـبــان خــائـتـةً طـلـوبَـا

جــريـمــة نــاهض في رأس نـيـقٍ تــرى لعــظام مــا جَمَعَتْ صليبــا

ومعنى قول أبي خراش. غدوت: أي للحرب. وبزي: أي سلاحي. وخائتة: أي منقضة. يقال خاتت العقاب: أي انقضت، وطلوباً: صفة لخائتة، وجريمة: بمعنى كاسبة والناهض: فرخها، والنيق: أرفع موضع في الجبل؛ والصليب: ودك العظام. يقول عن هذا العقاب التي شبه بها فرسه: إنها تصيد فرخها الناهض ما تأكله من لحم طير أكلته وبقي عظامه يسيل منها الودك.

المتنبي (أحمد، أبو الطيب) شرح الديوان، وضعه عبد الرحمٰن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ج ٤، ص ١٤٥.

(٣) في متن بعض المخطوطات «فقولي كيف أعتذر» وبهامشها «فقل لي» أخبار=

على قول أبي تمام:

لئن كـان ذنبي أنّ أُحسّن مـطلبي أسـاء ففي سوء القَضـاء لي العذرُ(١)

أو قول أبي تمام:

وإذا المجدُ كـان عَـوْني على المَـرِ ءِ تَقَـاضَيْتُـهُ بتـركِ التَّقـاضِي(٢)

على قول المتنبّي:

إذكَـارُ مِثلِكَ تَركُ إذْكَـاري لَـهُ إذْ لا تُـريـدُ لِمَـا أُريـدُ مُتَـرجِمـاً(٣)

نقولُ بأيِّ شيءٍ تُفَضَّلُ البيتَ على أخيه وهما في المَعنى سواءٌ إنْ لَم يَكُنْ بإحكامِ السّبكِ والبَراعة مِن وصماتِ التّعقيدِ والقلقِ والضّعف؟؟

= أبي تمام ٥١، وقد أوردته بعد بيتين: الموازنة ٢: ١٧٣، والمصون: ٧٥ (كانت عيوبي). التمثيل والمحاضرة ٩٩. دلائل الإعجاز: ٣٧٨. مختارات الجرجاني، الطرائف: ٢٤٩ «ذنوباً» محاضرات الأدباء: ١/١١٧، معجم الأدباء: ١٦/٢٢٩، ١٩/٢٥٣، نهاية الأرب: ٣/٩٨، السفينة: ٢/٤٠، شرح درة الغواص: ١٥٧، مجموعة المعاني ١٠٥، أنظر ديوان البحتري: م ٢، ص ٩٥٤.

(١) لم أستطع العثور على هذا البيت في ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، وتحقيق محمد عبده عزام بأجزائه الثلاثة، دار المعارف، مصر ١٩٦٤.

كما لم أستطع العثور عليه في ديوان أبي تمام الذي قدم له عبد الحميد يونس وعبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح، مصر، لا تاريخ.

(٢) قال الصولي: إن هذا البيت بالإضافة إلى أبيات أربعة سبقته في هذه القصيدة لم يرها إلا في نسخة أبي مالك.

راجع ديوان أبي تمام: م ٢، ص ٣١٦.

(٣) إذكـارُ مـثلك تَـرْك إذكـاري لـه إذ لا تـرُيـد لِمَـا أريدُ مُتَـرجِمـاً

أذكرته كذا: بمعنى ذكرته، والمترجم: المعبر عن الشيء مثل الترجمان. يقول: إن مثلك لا يحتاج إلى إذكار بحاجة، لأنك تعلمها من غير تذكير، فلست تحتاج إلى من يترجم لك عما يراد منك، فيكون ترك الإذكار إذكار لك.

المتنبي (أحمد، أبو الطيب) شرح الديوان: ج ٤، ص ١٤٩.

قد يكون الرّجلُ غَمَرَ القريحة(١) صادقَ النّظر «لو حَلَّ خاطره في مقعدٍ لَعدا» ثم تراهُ يَعجزُ عن إبرازِ هذه الخَواطر التي تتدفّقُ بها بَدِيْهَتُه، وَتَهْضب بها قريحَته، في أحسنِ حَلاَها، بل رُبّما أفرغَها في قالبٍ تَتَعاورُه الركاكةُ، ويتجاذبُه التعقيدُ فلا يكونُ من ورائه محصولٌ، على أنه لا ريبَ في أنّ فَنَّ إبراز المعاني رَهْنٌ أيضاً بصحةِ النّظر وسلامةِ الذّوق وصدق السّريرة، ولكنّه أيضاً فوقَ هذا وذاك، وليس يستطيعه إلاّ مَنْ أعدَّتهُ له طبيعتُهُ، وهيَّأتْ له أسبابَه فطرتُه، فهو على أنّه فنٌّ، يحتاجُ إلى مواهبَ وملَكاتٍ، كالتّصوير والموسيقى، وليس ثَمَّ شكٌّ في أنَّ كلّ متعلّمٍ يستطيعُ الكِتابة ـ كما لا شكّ في أنّ كلَّ مَنْ درس أصولَ الرّسم وقواعدَ التّصوير لا يعجَزْ عنهما ـ ولكنَّ الإجادةَ والإحسانَ في كلٍّ مِنْ ذلك، مَلَكَةٌ لا تُحصَّلُ بالدّرس ولا تَتهيّأ بالمعاناةِ والطّلبِ، لأنّ القُدْرَةَ على استِشْفَاف الصّلاتِ بين الأشياء وإدراكِها ليست في كلِّ حالٍ مَقْرُونةً بالقُدرة على اختيارِ أفضلِ «الرّموز» اللّفظية لإبراز هذه الصّلات وتوضيحها، هذه قُدَرَةُ الكاتبِ، وتِلْك قدرةُ المُفكّرِ.

قال «دي كوينسي»(٢) ـ للأسلوبِ عَمَلان: إيضاحُ المعنى المُستغلَقِ على الأذهان، وإحياءُ قوّةِ المعنى وتأثيره بإيقاظِ الذّهن له ـ نقولُ ولا بُدَّ لذلك مِن حَافظةٍ قويةٍ بعيدةِ النّسيان يَنْتَقي منها الكاتبُ أو الشّاعرُ خيرَ «الرّموز» وَأَكْفَلها

(١) الغَمْر: الماء الكثير. وفي المجاز الغَمْرُ: الكريم السخي (الواسع الخلق). الغَمر من الثياب: الواسع، السابغ وهو مجاز.

وفي المجاز رجل غَمر الرداء بالفتح وكذلك غمر الخلق: أبيّ كثير المعروف واسع الخلق. راجع الزبيدي (مرتضى) تاج العروس مادة غمر: م ٣، ص ٢٥٦ وما بعدها.

(٢) دي كوويني أو ديكنز: **DICKENS,. CHARLES (1812-1870) one of the most Popular Novelists in the Englis Language, famous for his vivid comic characterizations and social criticisms.**

بأحْدَاثِ الصُّوَرِ المطلوبةِ في ذهنِ القارىء، وذوقٍ سَليمٍ يَحُور إليه المَـرْءُ في اختيارِ هذه «الرّموز»، ليكونَ حُسنُ الاختيارِ واتّسـاقُ النّظامُ مُعِينَيْن للذّهن على قبول ما يُراد نَقْلُه إليه. ولتَعلم أنّ قدرةَ الذّهن على استظهار الألفـاظِ ـ كَقُدْرتـه على إدراكِ الحقائقِ ووعيها ـ ليسَت إلاّ مصدراً واحداً من مصادر القوّة العقليّة، إذا لم يُؤازرها الذَّوقُ السّليم والسّليقة صارت قوةً تنتهي بصاحِبها إلى ضعفٍ. فعلى قَـدْر نصيبِ المَرء من سـلامـة الـذّوق ولُـطْف السّليقـة يكـونُ انتفـاعـه بمحفوظِه، فقد يستطيعُ قليلُ المَحفوظ ـ بما رُزقَ من الـذّوق ووُهِب من مَلَكة الاختيار ـ أن يُفرِغَ خواطرَه في قـوالبَ منتقاةٍ مُلِئت جمـالاً وقوةً، يُعْيي القِـوى الذاكرةَ مكانُ ندِّها، كما يستطيعُ نـزرُ العِلم ـ بما مُنِـحَ من حِدّة الفؤادِ وَصَفـاءِ الذّهن ـ أنْ يستخلصَ لكَ من الصّلات الخفيّة الدّقيقة ما يَعمى عَنه أُولو البَسْطَة وذوو العـرفان الشّـامِلِ المحيط. وإنّ مِن الخـطأ الفـاحش أنْ يَـظُنّ المـرءُ أنّ الألفاظَ ـ وهي أدواتُ الكتابةِ وآلاتها ـ، هي كـلُّ ما يحتـاجُهُ ليكـونَ منه كـاتبٌ أو شاعِرٌ، كمـا أنّه من أَفْحَشِ الغَلط أن يَحْسَب حَـاسبٌ أنّ الأصبَاغَ والألـوانَ ـ وهي مادّةُ التّصويرِ ووسائِطه ـ حسبُ المرءِ ليكونَ مُصَوّراً. فالمَحفوظُ الكَثِيـر من أسبـابِ قوّة الكَـاتِبِ أو الشّاعـر، ولكنّه قـد يكُونُ أيضـاً من بواعِثِ ضَعفـه وَتَخلُّفه، ولقد صَدق بعضُهم إذ قال: إنّ النّـاس يَستعملون كثيراً من الصّفـاتِ والنّعوتِ والمُترادفاتِ لَعلّ بَعضَها يصيب إذا طاشَ أكثرُها، هذا دأبُ السبّاعي[1] ووكدهُ، وهو من أكبرِ أسبابِ ضعفه وفتورِهِ وفيما يجدُه قرّاؤه من الثّقل والمَلال، ولكنّ المطبوعَ يعلمُ ماذَا يأخُذ وماذَا يطرحُ، وإنّما يتسرَّبُ الضّعف إلى الكتابةِ

---

(١) السباعي: (محمد بن محمد بن عبد الوهاب السباعي) (١٢٩٨ ـ ١٣٥٠ هـ/١٨٨١ ـ ١٩٣١م). منشىء بليغ من كبار المترجمين عن الإنكليزية بمصر. مولده ووفاته بالقاهرة. من كتبه الأبطال مترجم والأصل لتوماس كارليل، وقصة المدينتين لديكنز، وبلاغة الانكليز ثلاثة أجزاء ويسمى مختارات لوبين، =

من ناحيتين: التّساهلُ في العبارة وقلّة العناية والتّدقيق في استعمالِ الألفاظِ، والمُبالغة في التّحبير والتزويق.

فإذا صَحّ ما نذهبُ إليه من الرأي إستوجَب ذلك أنْ لا تكونَ لغةُ الشّاعر كلغةِ النّاسِ، بل لغةٌ تصلُحُ لهذه الأفواهِ السّماوية التي تخرجُ منها وَتندُّ عنها، ولا يَتهيّأ ذلك بالمجازِ والإستعارةِ وما إلى ذلك فقط، بل بإغفالِ كلِّ لفظٍ وَضيعٍ مُضحكٍ، ونعني باللّفظ الوضيعِ ما تحومُ حولَه ذِكَرٌ وَضيعةٌ، فإنَّ كلَّ لفظٍ لو تَفَطَّنْتَ مبعثُ طائفةٍ من الذِكر بعضُهَا وضيعٌ وَبَعضُها جليلٌ، ولا مَسْمح للشاعِرِ عن التّنبُّه إلى ذلك، وإلّا أساءَ إلى نفسِهِ وإلى جلالةِ خواطرِهِ وإحساساتِهِ وخيالاتِهِ، وكثيراً ما يُسيء الشّعراءُ من هذه الناحية عن قصدٍ وعن غير قصدٍ، فيخلطون الغَثَّ بالسَّمين وَيَطوون المُضحك في ثنايا الجليل - أترى لو كانَ كافورُ[1] نبياً أَتَعْبأ به شيئاً أو يكون له قَدْرٌ في نفسِك وجلالٌ في صدرِك بعد هجاء

= والتربية لسبنسر، ورسائل النادي لأديسون، ومقالة ماكولي جزآن لأديسون أيضاً، والسمر، والصور كلاهما مقالات ومذكرات، وأبطال مصر في السياسة المصرية وبعض رجالها. وبعد وفاته جمع ابنه يوسف السباعي مئة قصة مما كتبه والده أو نقله عن الانكليزية ونشرها سنة ١٩٥٧ في مجلد واحد.

راجع ترجمة سيرة المؤلف في: مذكرات المؤلف، معجم المطبوعات: ٩٩٨، وجريدة الأخبار: ١٩٥٧/٣/٨، والاعلام: ٧/ ٨٠.

في حاشية الكتاب: لقد قتل السباعي نفسه بالترجمة وعدم الاعتماد على نفسه في كتاباته، ثم بمبالغته في التظاهر بكثرة محفوظه. فضعف ذهنه، وعجز عن التفكير، وفترت كتابته لفرط عنايته بتزويقها وإن أضرّ ذلك بالمعنى، فأضحى لا هو كاتب ولا هو مترجم.

(١) كافور الإخشيدي: (٢٩٢ - ٣٥٧ هـ/٩٠٥/٩٦٨م). أبو المسك: الأمير المشهور صاحب المتنبي، كان عبداً حبشياً اشتراه الأخشيدي ملك مصر سنة ٣١٢هـ، فنسب إليه، وأعتقه فترقى عنده. وما زالت همته تصعد به حتى ملك مصر سنة ٣٥٥هـ، وكان فطناً ذكياً حسن السياسة وأخباره كثيرة. كان يُدعى له على المنابر بمكة ومصر والشام إلى =

المُتنبي له، وسخريتِهِ به، والتّهكمِ عليه؟ فإذا شَبَّه أحدُ الشّعراء ملكاً بـه على سبيل المدحِ فماذا يكونُ قولُك؟ ألا تستسخِفُّ التّشبيه وتظنُّ الشّاعر قَصَـدَ إلى الهجاء لا المدح؟ وما يُقال في الأعلامُ يُقال في غيـرها من الأسمـاء والصفات إلخ. لأنّ لكلِّ لفظٍ تاريخاً وقد يَنْحَطُّ اللّفظ في زَمَنٍ من الأزمان أو يَرقى حسبَ ظُروفه، شأن كلِّ شيءٍ في هذه الدّنيا التي لا يبقى فيها شيءٌ على حال.

قد نَبَغ الشّعراءُ من كلّ أُمّة كائنةٍ ما كانت، وظَهروا في كلِّ شَعبٍ، كلٌّ على قَدْر مبلغه من الرّقيِّ الفكريِّ، أَفَلَا يَسْتشفُّ المرءُ من ذلك شيئاً؟ وَهَل ليس للشّعـر غايـةٌ إلاَّ ما يَعـزونها إليـه من إدخـال اللّذّة على القلوب والسلوان على النفوس؟ أمْ هل صحيـحٌ ما يـزعمون مِن أنّ الفنـونَ تنشـأ من أميـال الإنسـان الطّبيعية وتملأ فراغَ الرّجل المُستوحِش والمتمدين المُترف سواء بسواءٍ، إنْ هذا الـرأي الذي لا يخـرُجُ إلاّ من رأسَ منطيقي جـافٍ يَسْفَلُ بـالشّعـر إلى منـزلـةِ الألاعيب وَيَا سَوءَها منزلة، ولكنَّ هذا المنطقَ مكذوبٌ لحسنِ الحظّ. وذلك أنّ السّرور واللّذة الحاصِلين من الشّعر إحدى غاياته ولا رَيب، لأنّه إذا لم تحدثْ المِتعةُ فقد ضاعَ فعلُه وصار كأنّه لم يكن، ولكنّها ليست الغايةُ القُصوى، وإنّما نتج هذا الغلطُ من الجّهل وَعَجْزِ الذّهن عن التّفكير الصّحيح. أَلاَ تَرى أنّ المرءَ يأكُلُ ولا ترى مع هذا أَحَداً يقولُ إنّ اللّذة المُستفادة من الطعام هي غاية الحاجةِ إليه، بل النّاسُ جميعاً يعلمون أنّ الغاية من الطّعام الصحةُ والقوةُ والقدرةُ على استخدام قُوى الجسم، فكأنّما أرادت الطبيعةُ أن تجعلَ من اللّذة المُكْتَسَبة من

أن توفى بالقاهرة، وقيل حمل نعشه إلى القدس فدفن فيها وكان وزيره ابن الفرات. قال الذهبي: كان عجباً في العقل والشجاعة.

راجـع ترجمـة سيرتـه في: دول الاسلام: ١٧٣/١، والـولاة والقضـاة: ٢٩٧، ووفيات الأعيان: ٤٣١/١، وابن خلدون: ٣١٤/٤، والنجوم الزاهرة: ١/٤، وغربـال الزمان ـ خ، والمغرب في حلى المغرب: ١٩٩/١، والاعلام: ٢١٦/٥.

الطعام شاجِذاً لشهوته حتى يتمَّ لها ما تريد منه ويستيسرَ ما قصدت إليه.

إنَّ مَنْ يتدبَّر تاريخَ الشّعر لا يَسَعْه إلّا التفطُّنَ إلى عنصر مكوِّنٍ له في كل دورٍ من أدواره، وَصفةٍ غالبةٍ عليه في كل طورٍ من أطواره، وهي ما أسميه «الفكرة الدّينية»، فإنّ كلَّ شاعرٍ في كل عصرٍ نبيُّه وطفلُه معاً. ومهما تَكُن أغانيه مصبوغةً بألوانِ عواطفه وإحساساته وخيالاته فإنّه لا يزالُ لها هذه الغاية: السّمو بقومه إلى دَرَجةٍ من الفكر أعلى ومستوىً من التصوّر أرقى: قال سكوت[1]: «إنَّ آلهة الشعر يَقيّدْن في ما يُوحين تاريخ المستوحشين وشرائعهم ودياناتهم، ولذلك لا تكادُ تجدُ شعباً مهما بلغَ من استيحاشِه وعنجهّيته لا يصغي إلى أغاني شعرائه وما تضمَّنَت من أخبار آبائه وأجداده وشرائعهم ومبادئهم وأخلاقهم ومدح آلهتهم». وليسَ في الأرض مَنْ يُنْكِرُ فِعْلَ الشّعر وتأثيره الأخلاقي، ولكنّ هذا التأثيرَ إذا حلّلته صارَ ماذا؟ أليس هو «الفِكْرةُ الدّينية»؟ ولسنا نعني بالفكرة الدّينية هذه الأديان التي جاء بها محمدٌ وعيسى وموسى وغيرهم، وإنما نعني أنّ كلَّ «فكرةٍ» عليها مَسحَةٌ من الصّبغة الدّينية التي هي قاعدةُ كلِّ حقيقةٍ تَدْفع إلى تدبُّر اللانهاية تَدَبُراً جديداً، أَوْ إلى مظاهر جديدة في صِلاتنا الاجتماعية. فالحريّة والمساواة والأخوّة (وتلك شعارُ القرن المُنصرم) ليست قوانينَ في شَريعةِ العصر ولكنّها لما كانت غايتُها النهوضَ بغرضٍ اجتماعيّ فلسنا نرى ما يمنعُ من أنْ نُسميها دينية. ولْيَحْذر القارىءُ من تضييقِ الخناقِ على مدلول ألفاظنا ولا يتعجّل في تطبيقها، إذ لا ريبَ أنّ الشّاعر لا يسوقُ لكَ هذه «الفكرة» عَرْيانة الهيكلِ وقد لا يَحسها أو يُدركها، ذلك سبيل الفيلسوف. وعلى أنّا وإنْ كنا نستعملُ لفظةَ «الفِكرة» بأوسع معانيها العامة، وكنّا نعني بها روحُ العصر جملة، إلاَّ أنه

(١) سكـوت: SCOTT, SIR WALTER (1771-1832) Scottish Poet, Novelist, historian, and miscellaneous writer.

لا تُخفى عنّا عناصرها المُتَضَادة التي تتألف منها ولا يَغيبُ عنا أنّه قَدْ لا تحتوي القصيدةُ إلّا بعضَ هذه العناصرَ ولكنْ نَدَع شَرح ذلك وَتبيينه لما نحنُ موردوه عليك بعد.

ليس أظهرُ في تاريخِ الشّعر ولا أَلْفَتَ للنّظر من علاقته بالدّين ولقد كان عِمادُ الشّعر القديمِ وقِوامُهُ الأناشيدُ الدّينية والأساطيرُ المُقدسة والآمال الحارّة، قال الدكتور أولريكي[1] في كلامه عن شاكسبير[2]: «الأَصلُ في الشّعر وفي الدّين واحد ـ وفي هذا دلالةٌ على أنّه إلهي وأنه إلهامٌ ثانٍ اهـ» وأنّهما لكذلك في جَوْهرهما أيضاً، وليس جُنوحُ الشّعر في عصورِ المدنية عن وظيفته المقدسة إلّا في الظّاهر، لأنّ غايةَ الدينِ وغايةَ الشّعر كانتا ولا تزالان واحدةً. وغايةُ الدّين فيما نعلم ليست العَقيدة النّظرية؛ بل النّتيجةُ العمليةُ، أي السّمو بالنّاسِ إلى مَنزلةٍ لا تبلّغهم إياها غرائزُهم الساذجةُ وعواطفُهم الطليقةُ. وتلك لَعمري غايةُ الشّعر أيضاً ولكنْ من طريق الجمال. فالفرقُ بينهما ليسَ في الغايةِ ولكن في الوسيلة، لأنّ الشعرُ يُطهِّر الرّوحَ من طريق العواطفِ والإحساساتِ لا بالصّوم والصّلاة وغيرهما من مراسم العبادة. وقد يستعينُ الدّين بِالعواطِف ولكنّه أبداً يستعينُ بالعَقل ويخاطبُه أكثرَ مما يخاطبُ العواطفَ.

وغايةُ الشّعر أنْ يُدخل في مُتناول الحسّ العواطفَ والمدركاتِ وكلَّ ما له

(١) أولريكي، هرمان URICI, HERMANN
فيلسوف وعالم جمال ألماني (١٨٠٦ ـ ١٨٨٤)، عارض مذهب هيغل وحاول التوفيق بين مذهب التأليه الديني ومذهب وحدة الوجود (العلم والإيمان، ١٨٥٨، الله والطبيعة ١٨٦٢) وله أيضاً دراسات حول الشعر اليوناني وحول شكسبير، كما نشر مساهمة في تاريخ الفن كعلم جمال تطبيقي ١٨٧٦.
راجع: معجم الفلاسفة، إعداد جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧ م.

(٢) شكسبير: SHAKESPEARE, WILLIAM (1564 - 1616). English Poet, dramatist and Actor.

وجودٌ في العقل، وأنْ يُوقِظ الحَواسَّ الخامدةَ والمشاعرَ الرَّاكدةِ، وأنْ يملأ القلبَ ويُشْعِرَ النّفسَ كلَّ ما تستطيعُ الطبيعةُ البشريّة احتمالَه وكلَّ ما له قدرةٌ على تحريكها وابتعاثِها، وأنْ يُدرِّب المرءَ على الاستمتاع بتدبُّرِ عظمةِ الجَلال والأبد والحقّ، وأنْ يمثّلَ ذلك للإحساس ويُحضّره للذهن، وأنْ يَكشفَ لنا عن وجوهِ الألم والحزنِ والخَطأ والإثمِ، وأنْ يُعينَ القلبَ على تعرُّف الهولِ والفزعِ والسرورِ واللذةِ، وأنْ يَخْفُقَ بالوهمِ على جَناح الخيالِ ويفتنَه بسحرِ عواطفه وخواطره، وأنْ يَسُدّ النّقصَ في تَجاريب المرء، وأنْ يُثيرَ فيه تلك العواطفَ التي تجعلُ حوادثَ الحياةِ أَشدَّ تحريكاً له وتجعلهُ أشَدَّ استعداداً لقبول المؤثراتِ على اختلافِ أنواعِها ودرجاتها، لأنّه ليس بالإنسان حاجةٌ إلى التجريبِ الشخصي لِتَتَحرّك فيه هذه العواطفُ، بل حَسْبُه «ظاهرُ» التجريب الذي يُهيّئه له الشعرُ، وإنّما يستطيعُ الشّعر أنْ يقومَ مقامَ التّجربة الشخصيةِ الواقعةِ بما يُمثِّل للمرء، لأنّ كلَّ حقيقةٍ واقعةٍ يجبُ أن تمثَّلَ في الرأي قبل أنْ يتعرَّفها الذهنُ أو تُؤثرَ فيها الإرادةُ. ومن أجل ذلك كان سواءً على المرءِ أن تُؤثر فيه الحقيقةُ الواقعةُ بالذّات، أو يأتي التأثير من طريقٍ آخر كالصُّوَر والرُّموزِ التي تُمثل صفات هذه الحقيقةِ، فإنَّ في طاقةِ الإنسانِ أن يُصَوِّر لنفسه ما لَيس له وجودٌ حتى يعودَ وكأَنَّ له جسماً يَحسُّ ويلمَسُ، فَسَيّانَ عند الإنسان أنْ يُؤثرَ فيه الشيءُ نفسُه أو مثالُه، لأنه يحرّكُ فيه عواملَ الفرحِ والحزنِ على كلّ حالٍ. وسواءٌ أكان الشيءُ حاضراً أم ماثلاً في الخيالِ بصورته، فإنَّ الإنسانَ لا يَسَعْه إلاَّ أنْ يحسَّ حركات الغضبِ والبُغْضِ والرّحمة والقلق والفزعِ والحبِ والإجلالِ والعجبِ والشرفِ والشّهرة، فكأنّ هذه الرموزَ الشعريةَ اللسانُ المترجمُ (كما يقول هوريس)[1] عن الحقائق.

(١) هوريس Hory, Joseph Stanton 1895-1956.

قال هِجل: «حتى الدموع على الأحزانِ أعوانٌ، وحتى رموزها فيها للشجيّ سلوانٌ. لأن الإنسان إذا كَظّه الحزنُ تلمّس مظهراً لذلك الألم الباطن، ولكنّ العبارة عن هذه الإحساسات بالألفاظ والصُور والألحانِ أوقعَ في القلبِ وألطفَ في النّفس وأروَحَ للصّدر. ولقد فَطِنَ القدماءُ إلى نفع ذلك فكانوا يقيمون المآتمَ فيتأمل الحزنُ مظهَرَه ويرى الحزينُ غيره يَنطقُ بلسان كَمَدِهِ، ويحمله كثرةَ ما يسمعُ وترديدُ ذكرِ ما يفجعُ على التفكير فيه، فيُرَوِّحُ عنه ذلك ويمسحُ أعشار قلبه بيد السلوان، ولذلك كانت غزارةُ الدّمع ووفرَةُ النّطق خيرَ وسيلةٍ لاطّراحِ أعباء الهمومِ عن عاتِقِ الشّجي والتّرفيه عن القلب المُثقل بالأوجاعِ».

ولا يَجْهَلَنَّ أحدٌ فيحسَب أنّ الدِّين والفلسفة والشّعر شيءٌ واحدٌ. فإنّها على إتصالِ ما بينها وإحكام رابطتها، لكلٍّ منها مظاهرُ خاصة، ولكنّها جميعاً على اختلافِ مظاهرها ومناهجها تمثلُ «وجوهَ الفِكرة» في كل عصرٍ. قال ريتر(١): «لو كان للدينِ دقةُ العلم لما عادَ ديناً ولصارَ فلسفةً. الأصلُ في الدّين الوحيُ والإلهامُ لا التدقيقُ والتقريرُ، أمّا الفلسفةُ فإنّها تَستقي عقائدَها من مواردِ العقل المحاذر إلخ» وقال كوزان(٢): «كلُّ عصرٍ من عصورِ المدنيّةِ تغلب عليه

(١) **RITTER.** Gerhard (1888 - 1967) Germany, Historian and Author.

(٢) كوزان، فيكتور COUSIN, VICTOR

فيلسوف فرنسي (١٧٩٢ ـ ١٨٦٧ م)، حرم من كرسيه الجامعي بسبب أفكاره الليبرالية، كما سجن في ألمانيا للسبب نفسه، وبعد خروجه من السجن بلغ ذروة شهرته الجامعية ومنح كرسي التاريخ والفلسفة في السوربون. من مؤلفاته: شذرات فلسفية، تاريخ الفلسفة الحديثة، دروس في تاريخ الفلسفة الخلقية في القرن الثامن عشر، خواطر باسكال، درس في فلسفة كانط وغيرها.

راجع: معجم الفلاسفة، إعداد جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧ ص ٤٤٤.

(فكرة) حيويّة عميقةٌ غامضةٌ، ولكنّها أبداً تحاول أن تتكَشَّفَ للنّاس في مظاهرِ حياتهم وفي قوانينهم وآدابهم ودياناتهم. وتلك هي وسائطها المترجمة عنها» وقال جوفروي[١] في الفرقِ بين الشّعر والفلسفة «الشّاعر يترجمُ في الأغاني عن عواطفِ العصرِ وإحساسِهِ بالخيرِ والجمالِ والحقّ، وهو يعبّر عما يجيشُ بصدور الجماعةِ من الخواطرِ الغامِضَةِ، ولكنه لا يستطيعُ أنْ يوضّحها لأنه أحسُّ منهم ولكنه ليس أقدر على تفهّمها، وما يَتفهَّم هذه الخواطرَ الغامضةَ إلاّ الفلاسفةُ، ولو أنّ الشّاعرَ إستطاع أن يقفَ عليها ويكشفَ عنها لصار فيلسوفاً لا شاعراً» .

وبعد، فإذا كان رأينا غيرَ صحيحٍ، وليس ثمة «فكرةٌ» ينطقُ بها الشّاعر ويُترجم عنها، ولم يكنْ الشّعر إلاّ عبارةً عن الإحساس من أجل أنّه إحساسٌ، فما تأويلُ أنّ كلّ العصورِ لا تُنتج الشعراءَ على السواء؟ ولماذا يظهرُ الشّعراء في عصرٍ من العصور ثم يَنام بأمثالهم الزّمن قروناً؟ لا أرى (الصدفةَ) تَكفي في شرح ذلك وتعليله، لأنّ الذي يُقلّبُ تاريخَ الأمم لا يَسَعْهُ إلا نَبْذ هذا الرأي إذ كان الشّعراء لا يَنْبغون في عصور التّرف والخمول والسلم السّمين، بل في عصورِ النّزاع والقلقِ والاضطرابِ ـ تأمل أثينا بلادِ القلق والاضطراب، وإيطاليا أيامَ دانتي[٢] وبترارك[٣] حين كان يَتنازعُها الأحزابُ وتَفتُّ في عَضُدِها الحروبُ ـ وإنجلترة في عهد إليزابت[٤] وجيمس[٥]، وبعد الثورة الفرنسوية، والعربُ في

(١) جوفروي GEOFFREY (theodore) (1893 - 1975) Free-lance writer in Jap-pan and the United Sates.

(٢) دانتي: DANTE, ALIGHIERI (1265- 1321). Italian poet.

(٣) بيترارك PETRARCH, FRANCESCO PETRARCA). (1304 - 1374). one of Italian greatest lyric poets, Noted especially for the world-wide Influence of his love Poetry.

(٤) إليزابيت: ELIZABETH I (1533 - 1603) Queen of England.

(٥) جيمس: JAMAS I (1566 - 1625) King of England, and of Scotland as James VI.

جـاهليتهم وفي عصور النّـزاع والاضطرابِ التي تَلَتْ الإسـلام. وفي غيرِ هـذه فإنَّكَ حيثما قلَّبتَ طَرْفَكَ لا بُدَّ واجدٌ مصداقَ قولنا، وإنما كانَ هذا هكذا لأنَّ كلَّ ثورةٍ أو إنقلابٍ إيذانٌ بمولدِ فكرةٍ أو مذهبٍ يُحسُّه الناسُ جميعاً فينشـأ الشعراءُ ليعبـروا عن هذه الفكـرةِ أو المذهبِ وليشـرحوا للنـاس آمـالَهم في الحيـاة في المستقبل. ولكنّ الشّاعر كما أسلفنا القولَ لا يُعطيك من هذه (الفكرةِ) جُثمانَها العـريانَ، ولعلّه لا يفهمُ هـذه الفكرةَ كـلَّ الفهم، ولا يُحسُّها كـلَّ الإحسـاسِ ولا يتناول إلاَّ وجوهاً منها: ومن هنا نشأتَ الحاجةُ إلى أكثر مِنْ شاعرٍ واحدٍ ليتمَّ إيضاحَ الفكرةِ من جميع جهاتِها وعلى كلّ وجوهها. وهذا أيضاً هو السِّرُ في كَثْرةِ المُقلدين الـذين يَتعقَّبون آثـارَ الشّاعـر لأنّهم يجدون خـواطرَهم وإحسـاساتِهم مترجمةً لهم في كلامِه فيُشايعونَـه ويَجْرون وراءَه رافعين أصـواتَهم بمثل نِـدائه وشِبه آماله ومخاوفه.

فهرس أعلام المقدّمة

١ - إبراهيم (حافظ): ٩، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩.

٢ ـ البحتري (الوليد بن عبيد): ٢٧.

٣ ـ ابن برد (بشار): ١٦، ٢٦.

٤ ـ ابن الرومي (علي بن العباس): ١١، ١٣، ١٦، ٢٦، ٢٧، ٢٨.

٥ ـ ابن زيدون (أحمد بن عبد الله): ٢٧.

٦ ـ ابن الفارض (عمر): ١١.

٧ ـ ابن المقفع (عبد الله): ١١.

٨ ـ ابن نباته (محمد): ١١.

٩ ـ أبو العتاهية (إسماعيل): ١٨.

١٠ ـ الأصفهاني (أبو الفرج): ١١، ٢٦.

١١ ـ البارودي (محمود سامي): ١٨.

١٢ ـ الجاحظ (عمرو بن بحر): ١٠، ١١، ٣٠.

١٣ ـ الجرجاني (عبد القاهر): ١١.

١٤ ـ حسين (طه): ١٣، ١٦.

١٥ ـ حشمت (أحمد باشا): ٩.

١٦ ـ الحكيم (توفيق): ١٥ .
١٧ ـ الخيام (عمر): ١٣ .
١٨ ـ ديكنز (شارل): ١١ .
١٩ ـ سكوت (وولتر) : ١١ .
٢٠ ـ الشريف الرضي (محمد بن الحسين): ٢٧ .
٢١ ـ شكري (عبد الرحمٰن): ٨، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٤ .
٢٢ ـ شكسبير (وليم): ١١، ١٣ .
٢٣ ـ شوقي (أحمد): ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٧ .
٢٤ ـ عبد الحميد الكاتب: ١١ .
٢٥ ـ العقاد (عباس محمود): ٨، ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤ .
٢٦ ـ محفوظ (نجيب): ١٥ .
٢٧ ـ المتنبي أبو الطيب (أحمد بن الحسين): ١١، ١٣ .
٢٨ ـ مطران (خليل): ١٣ .
٢٩ ـ المعري (أبو العلاء): ١١ .
٣٠ ـ المنفلوطي (مصطفى لطفي): ١٦ .
٣١ ـ موليير (جان): ٨ .
٣٢ ـ ميكال انج : ١٢ .
٣٣ ـ ورد زورث (وليم): ١١ .

فهرس الاعلام في المتن

١ ــ إبراهيم (حافظ): ٦٠.

٢ ــ البحتري (الوليد): ٤٩، ٧٣، ٧٤، ٩٢.

٣ ــ ابن برد (بشار): ٤٣.

٤ ــ ابن أبي ربيعة (عمر): ٤١.

٥ ــ ابن أبي سلمى (زهير): ٩٠، ٩١.

٦ ــ ابن أبي طالب (الإمام علي): ٨٧.

٧ ــ ابن حمديس (عبد الجبار): ٥٢.

٨ ــ ابن الرومي (علي بن عباس): ٤٧، ٥٠.

٩ ــ ابن الطثرية (يزيد): ٥٩، ٦٠.

١٠ ــ ابن ضرار (الشماخ): ٨٩، ٩١.

١١ ــ ابن عبد الرحمن (كثيّر عزة): ٥٤.

١٢ ــ ابن الملوح (قيس): ٨٨، ٩١.

١٣ ــ ابن الوليد (مسلم): ٤٩.

١٤ ــ ابنة مرّة (جليلة): ٨٨، ٩١.

١٥ ــ أبو تمام (حبيب بن أوس): ٤٨، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٩١، ٩٣.

١٦ ـ الإخشيدي (كافور): ٩٦.
١٧ ـ أرسطو طاليس: ٣٨.
١٨ ـ أفلاطون: ٣٣، ٣٤.
١٩ ـ أولريكي (هرمان): ٩٩.
٢٠ ـ اليزابيت (الملكة): ١٠٢.
٢١ ـ بترارك (فرنسيسكو): ١٠٢.
٢٢ ـ بيرك (إدمون): ٣٨، ٤٠، ٤٤.
٢٣ ـ بيتهوفن: ٦٨.
٢٤ ـ الجاحظ (عمرو بن بحر): ٣٧، ٨٦، ٨٧.
٢٥ ـ جوفري (تيودات): ١٠٢.
٢٦ ـ جيمس (الملك): ١٠٢.
٢٧ ـ الحمداني (أبو فراس): ٦١.
٢٨ ـ دانتي (اليجيري): ١٠٢.
٢٩ ـ دي كوينسي أو ديكنز (شارل): ٩٤.
٣٠ ـ رختر (جان بول): ٦٩.
٣١ ـ ريتر (جيرار): ١٠١.
٣٢ ـ السباعي (محمد): ٩٥.
٣٣ ـ سكوت (وولتر): ٩٨.
٣٤ ـ سلجر (ارنولد): ٦٣.
٣٥ ـ سنت بيف (شارل): ٥٥.
٣٦ ـ شكسبير (وليم): ٩٩.
٣٧ ـ شلجل أو شلينغ (فريدريش): ٣٦، ٣٧.
٣٨ ـ الصابىء (هلال)، ٨٦، ٨٧.

٣٩ ــ كوزان (فيكتور): ١٠١.
٤٠ ــ كيتس (جون): ٦٩.
٤١ ــ لامارتين (الفونس): ٥٥.
٤٢ ــ لوك (جان): ٤٠.
٤٣ ــ المتنبي (أبو الطيب، أحمد): ٤٢، ٩٢.
٤٤ ــ المويلحي (إبراهيم): ٦٥.
٤٥ ــ هملت: ٥٥.
٤٦ ــ هوريس (جوزف): ١٠٠.
٤٧ ــ هوميروس: ٣٤، ٥٠، ٦٤.
٤٨ ــ هيغل (جورج): ٦٤، ٦٦، ١٠١.
٤٩ ــ ورد زورث (وليم): ٦٨.

الفهـرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٥
الشعر ليس أحلاماً	٣٣
الشعراء	٣٤
الشعر عنوان على مبلغ الرقي	٣٦
تعاريف الشعر، الكلام الموزون المقفى، رأي شلجل	٣٧
تعريف أرسطاليس، الأصل في الشعر ليس التصوير	٣٨
الصور العقلية: الرموز	٤٠
أنواع الألفاظ	٤٤
الألفاظ شعر جف	٤٨
قصور الألفاظ عن الإحاطة	٥٢
الشعر الوصفي والصور	٥٣
ضيق اللغات مدعاة لسعة الخيال	٥٤
الإستقصاء ليس الأصل في الشعر	٥٥
مناجاة منفرد وهملت	٥٦
مجال الشعر العواطف	٥٨
العاطفة في الشعر	٥٩
ضرورة الوزن	٦٢

الموضوع	الصفحة
واسطة الشعر	٦٤
امتياز العبارة بالتأثير	٦٥
الغموض، التكلف، أبو تمام	٧٠
تكلف أبي تمام، البديع	٧١
التأثير راجع إلى قوة الشعور، البحتري	٧٣
إيوان كسرى	٧٥
ضرورة الصدق وعلو اللسان للتأدية	٨٥
الصدق والتأثير	٨٦
المعنى باللفظ	٨٨
فن إبراز المعاني	٩٠
الألفاظ لا تخلق الشاعر ولكنها ضرورية	٩٢
غاية الشعر	٩٤

كتب صدرت للمحقق

١ - « الشيخ أحمد رضا والفكر العاملي »، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٣ م.

٢ - « الشيخ عبد الله العلايلي مفكراً ولغوياً وفقيهاً » (مشترك)، اتحاد الكتاب اللبنانيين، توزيع دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٤ م.

٣ - « الشيخ عبد الله العلايلي والتجديد في الفكر المعاصر »، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ١٩٨٥م.

٤ - « الدراما ومذاهب الأدب » ، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٨ م .

٥ - « أدب الخطابة في صدر الإسلام » ، دار الفكر اللبناني بيروت ، ١٩٩٠ م .

٦ - « الإسلام والشعر » ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩٠ م .



هذا الكتاب هو ثمرةُ تجـربةِ شـاعرٍ خَبِـرَ الشّعر وعَجَمَ عُـودَه ، استوعبَ التّجـربةَ بعمقٍ ، وَتَحَمَّلَ إرهَاصَاتِها بصبرٍ وأَنَاة .

اشتهر المازني ـ بينَ العامّة والخاصّة ـ بأنّه كاتبُ مقالةٍ وقصّةٍ ، ومترجمٌ لا يُشَقُّ له غبارٌ . لكنّ إسهاماتَه في الشّعر : نـظماً ونَقْـداً ـ وإن لم تكُنْ ذائعةَ الصّيت تمـاماً ـ إلاّ أنّـه لا يمكن الإحَاطَةَ بِكُنْهِ الشّعرِ دون استيعاب نظرية المازني في الشّعر .

ولا عَجَبَ في ذلك فالمـازنيُّ أحد أركـان « الدّيـوان » إلى جانب عبّـاس محمود العقّـاد وعبد الرّحمن شكري . هذه المدرسة التي دعت إلى التّجديد في الشّعر ، والتَزَمَتْ مُنَاهَضة مدرسة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم التي دَعَتْ إلى التّقليد والمُحاكاة .

يمثّلُ هذا الكتاب زُبْدَة خُبُرات أصحاب الدّيوان ـ وتحديداً المازني ـ وهو بـالتّالي يُميطُ اللّثامَ عن نظرياتٍ في الشّعر ومواقفَ تُغْني الدّارسَ وتَسدُّ نقصاً في المكتبةِ العربية

النـاشــر

دار الفكر اللبناني